# FILM

MAGAZYN ILUSTROWANY

1.II.1976 • NR 5 (157) • ROK IV • CENA 5 ZŁ

## Z WIZYTĄ W „FILMIE"

Na zaproszenie Telewizji Polskiej przebywali w Warszawie: aktorka Ludmiła Kasatkina, bohaterka polsko-radzieckiego filmu „Zapamiętaj imię swoje" — i jego reżyser Siergiej Kołosow, kierownik zespołu filmów telewizyjnych wytwórni „Mosfilm". Radzieccy goście odwiedzili naszą redakcję. W rozmowie z dziennikarzami „Filmu" opowiedzieli oni o swoich planach twórczych (wkrótce opublikujemy wywiad) i podzielili się wrażeniami z podróży do Japonii, gdzie m. in. prezentowali swój film.

Na zdjęciu: Ludmiła Kasatkina i Siergiej Kołosow (drugi z lewej) w towarzystwie red. red. Zbigniewa Klaczyńskiego i Andrzeja Kołodyńskiego.

*Na planie*

## ZAGROŻENIE

Ponad połowę zdjęć nakręciła już ekipa „Zagrożenia", pierwszego filmu fabularnego znanego dokumentalisty Wacława Florkowskiego. Scenariusz, oparty na autentycznych wydarzeniach sprzed dwóch lat, kiedy to w USA odbył się proces byłej strażniczki obozu w Majdanku Herminy Brausteiner — napisali wspólnie reżyser i Danuta Brzosko-Mędryk, polski świadek na rozprawie. Część zdjęć zrealizowano w Stanach Zjednoczonych, obecnie ekipa pracuje w dekoracjach wzniesionych w łódzkiej WFF, skąd przeniesie się do Majdanka, gdzie nakręcone zostaną sceny retrospektywne. Operatorem „Zagrożenia" jest Jacek Stachlewski, scenografem — Wojciech Szpotakowski, produkcją kieruje Wojciech Karmoliński. Grają: Halina Winiarska, Teresa Szmigielówna, Marian Glinka, Tadeusz Schmidt, Jerzy Przybylski, Tadeusz Białoszczyński i Antoni Lewek. Film powstaje w zespole „Profil".

**Na pierwszym planie — Tadeusz Schmidt**

## NAGRODY WARSZAWY

W rocznicę wyzwolenia stolicy przyznano nagrody Warszawy za rok 1975. Wśród laureatów znaleźli się: Władysław Hańcza, Tadeusz Makarczyński i Wojciech Żukrowski.

## ZBIGNIEW CYBULSKI — LEGENDA I PRAWDA

Dziewiątą rocznicę śmierci Zbigniewa Cybulskiego DKF „Kwant" Politechniki Warszawskiej uczcił seminarium „Zbigniew Cybulski — co prawdą, co legendą". Wyświetlono kilka filmów z jego udziałem oraz wysłuchano referatów Konrada Eberhardta („Zbigniew Cybulski — precyzja i zachwyt") i Krzysztofa Mętraka („Zbyszek Cybulski — symbol pokolenia"). Na zakończenie seminarium odbyło się spotkanie z udziałem Andrzeja Wajdy, Tadeusza Janczara, Lucyny Winnickiej, krytyków i członków klubów filmowych.

## MITYNG KRÓTKIEGO METRAŻU

Film krótkometrażowy ma swych wiernych zwolenników i popularyzatorów w dyskusyjnych klubach filmowych. Jedną z tradycyjnych imprez są przeglądy najlepszych polskich krótkometrażówek organizowane przez DKF „Zygzakiem" w Warszawie. W czwartym „mityngu", który odbył się między 11 a 14 stycznia br. wzięły udział 34 filmy z 1975 r. W plebiscycie widzów najwięcej głosów padło na „Życiorys" Krzysztofa Kieślowskiego, „Dziewce z ciortem" Piotra Szulkina i „Film o sztuce biurowej" Juliana Antoniszczaka.

*Scenariusze*

## NAJLEPSZE W ŚWIECIE

Bohaterem filmu „Najlepsze w świecie" według scenariusza i reżyserii Stanisława Jędryki będzie dziewięcioletni chłopiec, który w niekonwencjonalny sposób stara się zdobyć przychylność ojczyma. Produkcją kieruje Stefan Adamek. Film powstaje w zespole „Silesia".

## ALEKSANDRA JASKÓLSKA

14 stycznia zmarła reżyser Aleksandra Jaskólska, autorka ponad 90 filmów oświatowych, popularnonaukowych i instruktażowych.

Od ukończenia w roku 1951 Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej pracowała w Wytwórni Filmów Oświatowych. Jej domeną były filmy z dziedziny sztuki („Sybilla Puławska", „Freski z Faras", „Anioły z Binzacjum", „Gobeliny Gałkowskich", „Niobe"), biologii („Molanna z piaskowego domku" — nagroda festiwalu w Cork, „Niesporczaki" — nagroda festiwalu w Padwie, „Skrzydlaci nurkowie", „Ze świata pleśni") i medycyny („Szyfr życia", „Czy nie jest groźna").

Aleksandra Jaskólska zajmowała się również działalnością dydaktyczną: przez wiele lat wykładała w łódzkiej szkole filmowej, dzieliła się też doświadczeniem z zakresu realizacji filmów naukowych z pracownikami wyższych uczelni i instytutów badawczych.

## FELIKS ŻUKOWSKI

W wieku 72 lat zmarł 17 stycznia wybitny aktor i reżyser Feliks Żukowski, wychowanek „Reduty", b. więzień obozu koncentracyjnego w Oranienburgu. W swojej długiej karierze aktorskiej na scenach Wilna, Warszawy, Wrocławia i Łodzi stworzył wiele wybitnych kreacji. Szczególnie duże sukcesy odnosił w repertuarze rosyjskim i radzieckim, m. in. w głównej roli sztuki Gorkiego „Jegor Bułyczow i inni". Osobne miejsce w jego dorobku zajmuje film. Debiutował przed kamerą w roku 1931. Jego nazwisko figuruje w czołówkach kilkudziesięciu filmów przedwojennych, m. in. w „Młodym lesie", „Manewrach miłosnych", „Róży", „Kościuszce pod Racławicami", „Geniuszu sceny"; w filmie „Za zasłoną" odtwarzał główną rolę. W pierwszym powojennym filmie — „Zakazanych piosenkach" — grał dowódcę oddziału AK. Charakterystyczne postacie stworzył m. in. w „Celulozie", „Krzyżakach", „Szkicach warszawskich", „Chłopach" i „Hubalu".

Przez 14 lat kierował Teatrem im. Stefana Jaracza w Łodzi. Za swoją pracę aktorską, reżyserską i dyrektorską otrzymał wiele nagród i wyróżnień: Nagrodę Państwową w 1952 roku, Krzyż Komandorski i Krzyż Oficerski Orderu Odrodzenia Polski, Honorową Odznakę miasta Łodzi.

*O filmie „Biała gołębica"*

## ZA MURAMI KLASZTORÓW

**Podczas ostatniego przeglądu filmów społeczno-politycznych w Łodzi zwracał uwagę film „Biała gołębica", który teraz wchodzi na ekrany. Jego twórca, Aleksander Gonczarow, pokazał życie w klasztorach. Oto co mówi reżyser:**

— Zainteresowały mnie zakony o zamkniętej regule, ściśle mówiąc — ludzie żyjący za murami klasztorów. Wydawało mi się, że jest to gwałt zadany ludzkiej naturze. Kobiety izolują się od świata, stosują surową regułę odosobnienia i praktyk ascetycznych. Przez biczowanie, modły, leżenie krzyżem, różne formy pokuty chcą osiągnąć to, co jest nieosiągalne — stan świętości. Kilka lat temu poznałem kobietę, która jako piętnastoletnia dziewczynka trafiła do zakonu norbertanek, gdyż jej matka złożyła takie ślubowanie. Po kilkunastu latach zdobyła się na odwagę: opuściła klasztor. To mój świadek koronny. Takich zakonnic, odizolowanych od świata, jest w Polsce ponad dwa tysiące.

W filmie „Biała gołębica" operuje tylko faktami. Starałem się pokazać, jak wygląda życie za klasztornym murem, cały system kar i zakazów, którego celem jest rezygnacja z własnej osobowości, podporządkowanie ciała i myśli nadrzędnej idei. Czy można zaakceptować takie dążenie do doskonałości, jeżeli wiąże się z tłumieniem podstawowych ludzkich odruchów? Czy można mówić w ogóle o doskonałości tam, gdzie grzechem staje się np. czytanie tych fragmentów Starego Testamentu, które są niedozwolone lub biczowanie się poza wyznaczonymi godzinami.

Nie tylko świat, ale i Kościół się rozwija. Tylko tam czas się zatrzymał. Te same — jak w średniowieczu — surowe reguły, te same kary, te same modły, te same złudzenia.

Nie mogłem marzyć o kręceniu tego filmu w autentycznych wnętrzach klasztorów. Rekonstruowałem ten świat na podstawie relacji byłych zakonnic, szkiców, rysunków, badań religioznawców. Nie chciałem filmu przekształcić w nudny wykład, poparty ikonografią. Dlatego też tam, gdzie trzeba inscenizuję z udziałem aktorek. Ale trzymam się tylko faktów, rzeczy sprawdzonych, pewnych. Zrezygnowałem nawet z komentarza. Drugi wątek filmu przedstawia genezę historyczno-literacką zakonów o zamkniętej regule na przykładzie narodzin i rozwoju zakonu norbertanek, które w Polsce pojawiły się już w 1193 roku. Stare przypowieści, historie pełne rzekomych cudów i czyhających na ludzi diabłów pokazują mechanizm religijnego obłędu w średniowieczu. Te duchy straszą do dziś w niektórych klasztornych murach.

„Białą gołębicę" zrealizowałem w Wytwórni Filmów Oświatowych.

**Notował: L. T.**

**Na okładce:**

**WŁADIMIR IWASZOW**
**gra Andrieja Potiebnię**
**w filmie „Jarosław Dąbrowski"**
**(recenzja na str. 6).**

**Fot. Roman Sumik**

**Artykułem tym ustosunkowujemy się do wypowiedzi filmowców i ludzi współpracujących z filmem, których pytaliśmy o perspektywy rozwoju naszej kinematografii i wiążące się z nimi sprawy programowania. Przypominamy, że głos w dyskusji zabrali: Witold Zalewski i Zbigniew Załuski („Film", nr 28), Zbigniew Safjan (nr 31), Janusz Majewski, Stanisław Różewicz i Tadeusz Karwański (nr 32), Stanisław Dygat (nr 34), Bohdan Poręba (nr 37), Wacław Biliński (nr 38), Krzysztof Zanussi (nr 39), Aleksander Ścibor-Rylski (nr 46), Ryszard Kosiński (nr 47), Jerzy Hoffman (nr 49), Leon Bach (nr 1) i Wiesław Bożym (nr 4).**

**ZBIGNIEW KLACZYŃSKI**

# CZAS WIELKIEJ PRÓBY

Uchwała przyszła w porę. Decyzje Prezydium Rady Ministrów w sprawie modernizacji i rozbudowy kinematografii trafiają w wiele niezmiernie palących potrzeb, które narastały od lat. Stąd też może ów charakterystyczny ton, jaki zdominował naszą ankietę: we wszystkich prawie wypowiedziach, które drukowaliśmy w ciągu ubiegłego roku, najwięcej właściwie miejsca zajmowały problemy będące rezultatem wieloletnich zaniedbań. Niewykluczone, że właśnie świadomość tego, jak wiele mamy do odrobienia, zaciążyła niekorzystnie nad poczuciem nowych perspektyw, jakie otwarła Uchwała.

Zacznijmy od próby zaprezentowania opinii absolutnej większości. Spotykały się one zasadniczo w dwu węzłowych punktach: podejmowano więc — po pierwsze — zagadnienie katastrofalnego braku fachowców typu rzemieślniczego i technicznego, a także wskazywano na niedostatki nowoczesnej techniki; po drugie — poruszano odwieczny problem deficytu scenariuszy. Są to, oczywiście, dwie całkowicie różne grupy zagadnień. W przypadku pierwszym najdalej idącym postulatem było powołanie specjalnego szkolnictwa na podstawowym i średnim poziomie. Szczegóły tych propozycji, chyba nie do końca przemyślanych, można bez straty wyłączyć z publicznej dyskusji, przekazując troskę specjalistów od organizacji produkcji i kompetentnym osobom z resortu oświaty. Inaczej mają się sprawy w przypadku scenariuszy: jest to problem ogromnie złożony. Każdy na dobrą sprawę wątek, który wysupłać można z tego poskręcanego węzła, zasługuje na baczną uwagę.

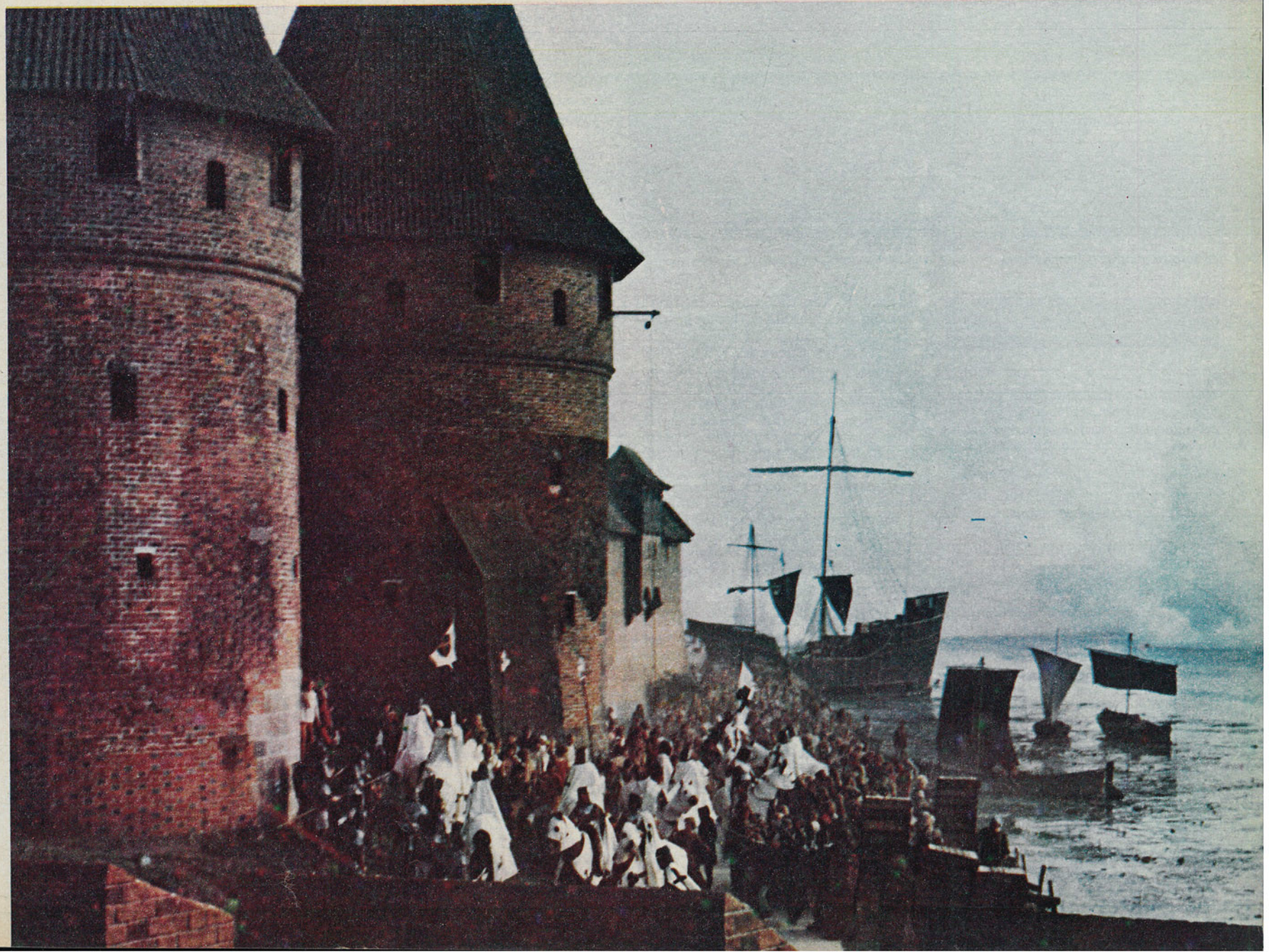
Jest to więc — po pierwsze — sprawa poniekąd ekonomiczna; mówiąc o scenariuszach nie należy zapominać o wyjątkowo u nas niskich kosztach literackiego opracowania filmów. Jest to również — po drugie — problem techniczno-organizacyjny: znakomita większość wypowiadających się osób domagała się konkretnych działań na rzecz profesjonalizacji zawodu scenarzysty w Polsce. Idzie tu nie tylko o mocniejsze związanie z filmem tych osób, które już dla kinematografii piszą, co jest kwestią względnie prostą. Znacznie trudniejszym problemem byłoby powołanie do życia nowych i zapewne bardzo cennych specjalności, a mianowicie wyszkolenie pewnego zespołu osób, które, nie pretendując nawet do tekstów własnych, umiałyby sprawnie opracowywać poszczególne sceny, szlifować dramaturgicznie napływające scenariusze, adaptować utwory literackie. Jest to postulat trudny, ale nie utopijny: koniec końców radio od wielu lat dysponuje na swój użytek takimi właśnie specjalistami, którym z całkowitym zaufaniem powierzyć można każdy literacki tekst do radiowej adaptacji. Oczywiście, trzeba ten tekst uprzednio mieć. Jest to więc — po trzecie — przede wszystkim kwestia podaży myśli, artystycznych inicjatyw, idei. A ten zaś aspekt sprawy bez wątpienia decydujący pozostał jakby w cieniu owych rozwiązań technicznych.

Nie znaczy to, że wcale nie było głosów rozważających problem scenariusza z punktu widzenia jego myślowej zawartości, której miarę nie zawsze wyznacza tzw. wielki temat. Mówił o tym m. in. Krzysztof Zanussi, atakując ulgową taryfę, jaką zyskują sobie nieraz teksty słabe, lecz podnoszące dobrze widziany, czy po prostu potrzebny temat: *W tych warunkach, z braku rzetelnych a nie koniunkturalnych i przypadkowych kryteriów war-*

**ciąg dalszy na str. 4**

*Wchodzimy w fazę produkcji wielkoprzemysłowej*

**„Kazimierz Wielki"**



*Kwestia podaży myśli*

„Opadły liście z drzew"

ciąg dalszy ze str. 3

*tościowania, nie może się wytworzyć sprawne rzemiosło scenariopisarskie, które jest warunkiem istnienia każdej większej kinematografii.* Sukcesy nieudolnych tekstów szantażujących dobrymi chęciami, pisał dalej Zanussi, sprzyjają *grafomanom i nieukom, ludziom bez talentu i zasad. Cierpi na tym szczególnie film masowy, popularny, w którym sprawność rzemieślnicza jest podstawą sukcesu. Jeszcze stosunkowo obronną ręką wychodzi z tego film ambitny, ponieważ tego rodzaju filmu nie daje się zaprogramować.*

Skorośmy już przy problemie oceny scenariuszy — to następne z kolei pytanie, od którego uchylić się nie da, dyktuje kwestia: kto i wedle jakich kryteriów ma o nich decydować? Bardzo zdecydowane stanowisko zajął w tej sprawie Leon Bach. *Wydaje się* — pisał — *że jedną z najpoważniejszych przeszkód w nawiązaniu współpracy z najwybitniejszymi naszymi pisarzami jest obecny system zatwierdzania scenariuszy. Swego czasu prowadzono u nas dyskusję na temat braku producenta filmowego. Pytano: kto ma być tym socjalistycznym producentem? Życie dowodzi, że tym producentem powinny być zespoły filmowe, ale powinny posiadać pełne uprawnienia producenta. Muszą mieć też jasno określony model stosunków z mecenasem. Tymczasem u nas mecenas ma wiele uprawnień producenta (zatwierdzanie scenariuszy, przyjmowanie filmów), wskutek czego nie mamy do czynienia z producentami-zespołami w całym tego słowa znaczeniu.* Konkluzją wywodu jest postulat przejęcia pełnej odpowiedzialności za scenariusz i film przez zespół. Żądanie to, pozornie logiczne i posuwające sprawę naprzód, budzi jednak poważne wątpliwości, gdy mu się przyjrzeć z bliska. Bo w końcu słowa coś znaczą: producent — słowo, które przeszło z kapitalistycznego systemu — oznacza człowieka, który robiąc film ryzykuje niejednokroć całym swoim majątkiem. Jaka jest skala ryzyka szefa zespołu? I czym dotąd ryzykował zespół, gdy wyprodukowany film bił smutne rekordy nurkowania ku najgłębszemu dnu?

Wydaje się, że w rzeczywistych realiach naszego społecznego życia nie da się uniknąć odpowiedzialności podzielonej. Rzecz w tym jedynie, aby odpowiedzialność ta dzielona była sprawiedliwie i w przejrzysty sposób. A o tym już dyskutować można. Nie wiemy jedynie, czy aby wyrażona tu przez Leona Bacha skwapliwa gotowość podejmowania odpowiedzialności jest postawą powszechną, a przede wszystkim — czy przez wszystkich jednako rozumiana. Ankieta jakoś — być może za sprawą przypadku — nie przyniosła wielu przykładów myślenia w szerokim planie społecznych funkcji filmu i związanych z tym zadań. Dominowały troski nie wykraczające poza podwórko jednego zespołu, bo już nawet nie — zespołów. Jeżeli jednak dobrze rozumiem rolę zespołów — miały to być w pierwszym rzędzie instytucje inspiratywne. Takiej zaś funkcji nie można spełniać bez jasno wytyczonej perspektywy, bez generalnej koncepcji programowej. Bez niej bowiem żądania owych rozwiązań personalno-technicznych w zakresie scenariuszy są czymś zupełnie niezrozumiałym. Jest bowiem rzeczą zupełnie oczywistą, że problem tematycznych czy gatunkowych proporcji, a nawet pewnych kierunków, nie może być rozwiązany poprzez powołanie instytucji zawodowych adaptatorów, dramaturgów, gagmenów, czy kogo byśmy jeszcze podobnego nie wymyślili. Na odwrót, całe to towarzystwo, aby było do czegokolwiek przydatne, musi mieć zapewniony stały napływ inspiracji, musi zostać włączone w ramy jakiejś względnie planowej produkcji. Są to przecież specjalizacje powstałe w dużych organizacjach przemysłowych, nieodłącznie związane z programowaniem produkcji, a przynajmniej z tą jej częścią, która stanowi produkt powszedni i podstawowy.

Podniesienie zaś nieomal dwukrotne naszej produkcji w najbliższych latach i wszystkie związane z tym przemiany gruntownie zmieniają charakter naszej kinematografii. Czynią ją właśnie przemysłem. Zaś przemysłu nie można nie programować. Wizja tysięcy kilometrów filmowej taśmy zapełnianej rokrocznie i w sposób planowy najczystszym artystycznym natchnieniem jest wizją absurdalną i groteskową. A także — cokolwiek parafialną. Prawda, z drugiej strony jest to przemysł, którego sensem istnienia jest produkcja unikalna o cechach najbardziej zindywidualizowanych. Istnieje więc sprzeczność pomiędzy wymaganiami struktur przemysłowych z natury rzeczy ciążących ku schematom i normom, a indywidualnym charakterem produkcji. Jest to jednak sprzeczność strukturalna, nieodłączna od istnienia filmowego przemysłu, którą realna praktyka dużych organizacji rozwiązuje na wiele rozmaitych sposobów.

Czy istnieje u nas koncepcja takich rozwiązań? Wydaje się, że nie tylko nie dorobiliśmy się jej jeszcze, lecz nawet niezbyt jasno uświadamiamy sobie następstwa wchodzenia w fazę wielkoprzemysłowej filmowej produkcji. Wskazywałyby na to znamienne trendy toczonej na naszych łamach dyskusji: szukanie rozwiązań połowicznych, doraźnych i technicznych, skupianie się na drastycznych częstokroć kłopotach, ale charakterystycznie małego formatu. A wreszcie uporczywe trzymanie się prawd, skądinąd oczywistych, które jednak nie we wszystkich kontekstach jednako funkcjonują. Rozumiem stanowisko reżysera, który powiada mi, że nie jest w stanie zaprogramować własnej twórczości ani też przewidzieć, co by chciał robić. Ale akceptuję je w sposób ograniczony: mówi to — po pierwsze — twórca, który z powodzeniem uprawia sztukę niezmiernie osobistą, niepowtarzalną; po drugie — nie widzę powodu, dla którego nawet taki twórca nie miałby zrobić (choćby dla wzbogacenia warsztatu) filmu rozrywkowego, w oparciu o dobry, zaproponowany mu materiał. Obracamy się więc w kręgu mitologii, nie mówiąc już o tym, że owa autentycznie osobista twórczość w najlepiej prosperujących kinematografiach liczy się, niestety, jedynie w procentach.

Cała reszta to po prostu artystyczna produkcja o cechach w jakiejś mierze konwencjonalnych. W odniesieniu zaś do naszego rodzimego filmu, w którym obecność dzieł wysokiego lotu przewyższa nawet światową „średnią", byłoby szczęściem móc stwierdzić, że to, co pozostaje poza „czołówką", ma rzeczywiście znamiona artystyczne. Na ogół jest inaczej. Poniżej szczytów jest magma: filmy nijakie i absolutnie dla nikogo. Czy mam także rozwodzić się z tej okazji na temat tego, czego w filmie naszym nagminnie i z ogromną szkodą brakuje? Pisaliśmy już niejednokrotnie o problemie tematu współczesnego: dziś dodać chcę tylko, że także i tego problemu rozwiązać się nie da bez skoncentrowania wysiłków na z góry wytkniętym celu, bez skonsolidowania i redakcyjnej rzekłbym

*Współczesności ciągle za mało*

pracy zespołów. Bez programowania.

Obecny zaś stan rzeczy nie zezwala na nadmierny optymizm. Wiele do myślenia dała np. wypowiedź Wiesława Bożyma, dyrektora Przedsiębiorstwa „Zespoły Filmowe", który zauważył rzecz osobliwą: *Zespoły zamawiają za mało tematów i scenariuszy. Na jeden film skierowany do produkcji powinny być przygotowane trzy scenariusze. Tymczasem w ostatnich latach zespoły regularnie nie wykorzystują funduszy na prace literackie. Trudno pochwalać te oszczędności, które często są powodem produkcyjnych przestojów. Prace literackie są najtańszym elementem produkcji: wynoszą niecały 1 procent wydatków związanych z powstaniem filmu. Złotówka wydana na staranniejsze opracowanie scenariusza czy dialogów opłaca się stokrotnie.* Złotówki tej jednak się nie inwestuje: dlaczego?

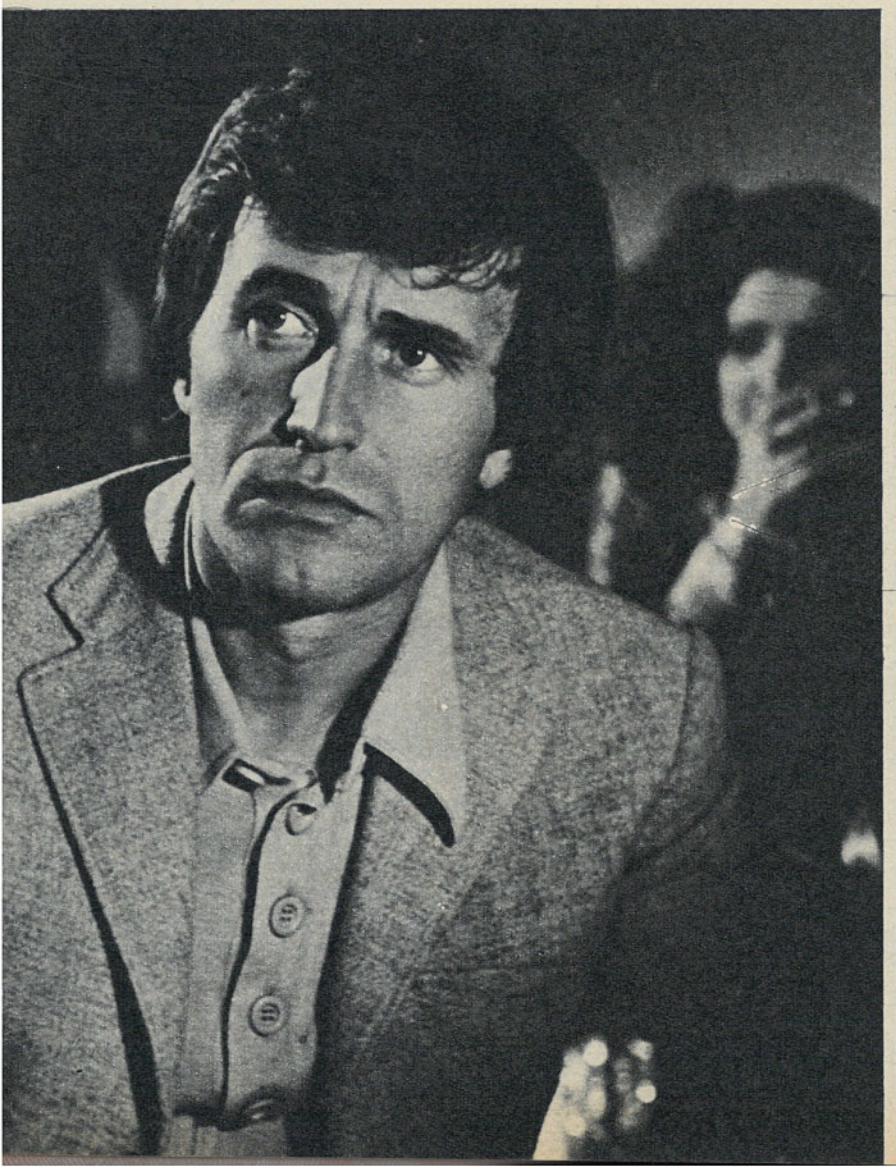
Oczywiście, problem programowania to kompleks trudnych spraw o wielu niewiadomych. *Istnieje pewien zespół postulatów oczywistych* — pisał Zbigniew Safjan — *wymienianych przy każdej okazji: potrzeba filmu podejmującego ważkie problemy współczesne, filmu powracającego do naszej przeszłości itp. Musi być miejsce dla eksperymentu, rozrywki, zresztą ściśle podziały bywają na ogół zawodne, a łatwo zdarzyć się może, iż rzeczywiste funkcje dzieła i jego ranga nie dadzą się przewidzieć w żadnym planowaniu, ani zmieścić w jakichkolwiek kategoriach. Natomiast pewne wskaźniki optymalne, postulaty wynikające z polityki kulturalnej i naszych rzeczywistych potrzeb mogą stanowić podstawę ogólnej dyrektywy programowej dla kinematografii. I wydaje się, że najistotniejsze (także dla zwiększenia swobód twórczych) jest nie to, w jaki sposób zostanie ta dyrektywa skonstruowana, ale jakie instrumenty będą wykorzystywane dla wprowadzenia jej w życie.*

Wydaje się, że w tym miejscu dotykamy najistotniejszego punktu problematyki programowania: gdyby założyć przedłużenie tej dyskusji, przeniesienie jej na jakiś nowy i autentycznie wyższy poziom, to trzeba byłoby chyba zacząć od tej właśnie sprawy — od sprawy instrumentów, wdrażania programowej inspiracji. Jest to znowu ogromny obszar zagadnień, których nie sposób przemierzyć w jednym artykule. Ale można, jak sądzę, wyznaczyć bodaj pewien kierunek refleksji na ten temat. Z naszego punktu widzenia byłaby to dyskusja o potrzebie oparcia polityki programowej o system jasno sprecyzowanych i efektywnie działających preferencji dla obranych kierunków, czy może nawet tematów. Preferencji, które stwarzałyby dla twórcy klauzulę specjalnego uprzywilejowania, nęcącą nie tylko korzyściami materialnymi, lecz także zwielokrotnionymi możliwościami artystycznego działania.

Jest to zapewne jedna z wielu możliwych propozycji, które można i trzeba przemyśleć. Koniecznie trzeba, jeżeli chcemy sprostać tym perspektywom, jakie rysuje rozwój naszej kinematografii, wykorzystać realne i olbrzymie szanse, jakie otwarły przed nią decyzje partii i rządu.

**ZBIGNIEW KLACZYŃSKI**

„Dyrektorzy"



# *Kontrmitologia Peckinpaha*

*Sam Peckinpah był u nas postacią nieco mitologiczną. Wiele o nim pisano, spierano się o jego formułę kina, tymczasem zaś na ekranach gościły rzeczy dość przeciętne w rodzaju „Majora Dundee", czy „Strzałów o zmierzchu". No i wreszcie mamy film Peckinpaha. Nie jest to wprawdzie rzecz tak głośna, jak „Nędzne psy", ale też jest już coś.*

*Na pierwszy rzut oka „Pat Garrett i Billy Kid" nie zawiera w sobie nic znów tak bardzo interesującego. Western klasyczny tworzył bardzo wyraźną granicę między dobrem i złem, Peckinpah ją starannie zaciera. Ale to przecież nic nowego, te rzeczy robiono już wielokrotnie i to na długo przed autorem „Nędznych psów". Uznawano w swoim czasie Peckinpaha za twórcę niezwykle okrutnego. Może to i prawda w wypadku innych filmów, „Pat Garrett..." w każdym razie okrutny jest w sposób nader umiarkowany. Trup pada tu gęsto, ale trupami z jednego przyzwoitego makaroni-westernu można by obdzielić kilka filmów jak ten. Słyszałem wreszcie, że filmy Peckinpaha pełne są dynamiki, w tym razie jednak z niczym takim nie mamy do czynienia. „Pat Garrett..." jest powolny, rozlewny, niekiedy zwyczajnie rozwlekły. Z tym wszystkim rzecz zasługuje na uwagę.*

*Żeby zaznaczyć zmiany, jakim ulega gatunek, krytycy posługiwali się kiedyś terminem „antywestern". Na dobrą sprawę ów antywestern prawdziwemu westernowi zaszkodził niewiele. Rzeczywiście, morderczy skutek miały dopiero filmy kręcone w Europie. Spaghetti-western zmienił poczciwą końską operę w demonstrację masowego uboju za pomocą rewolwerów. Tym samym zaś zamordował ją. Rzecz jasna, nieświadomie, bez zbrodniczych intencji, jedynie z czystej głupoty. U Peckinpaha można znaleźć te same elementy, co w makaroni-westernach. Bez żadnej dramaturgicznej potrzeby strzela się tutaj i zabija równie często. Nie ulega jednak wątpliwości, że amerykański reżyser morduje western w sposób wyrafinowany, całkiem i niejako z założenia.*

*Scena, gdy wychodzą naprzeciw siebie dwaj rewolwerowcy, to bodaj najbardziej klasyczny obraz westernu. Peckinpah też pokazuje taki pojedynek, tyle że wszystko odbywa się tu bez żadnych rycerskich reguł. Nikt nikomu nie daje równych szans, przeciwnie — obaj przeciwnicy starają się wzajemnie oszukać. U Peckinpaha jest więc mniej więcej tak, jakby w filmie płaszcza i szpady w trakcie pojedynku na szable jeden z rywali najspokojniej wyjął pistolet i zastrzelił drugiego. Największe kanony gatunku zostają tu naruszone. Że się strzela w plecy, zza węgła, bez uprzedzenia, to w filmie Peckinpaha rzecz najzupełniej normalna.*

*Jak się wydaje, w dziele amerykańskiego reżysera nie ma żadnych granic między dobrem i złem tylko dlatego, że wszyscy są jednakowo źli, ba, czasem wydaje się nawet, że przedstawiciele prawa są gorsi niż notoryczni bandyci. Zresztą, być może jest to tylko złudzenie. Dla Peckinpaha jest sprawą zwykłego przypadku, po której jest się stronie — wczorajszy bandyta dziś jest strażnikiem prawa, teraźniejszy strażnik to być może przyszły bandyta. Zresztą samo prawo stanowi jedynie smutną farsę, nie będąc niczym innym jak sankcją dla bezprawia.*

*Mamy tu niewątpliwie do czynienia z całkowitym nihilizmem moralnym, ze sceptycyzmem i cynizmem, z pogardą dla człowieczeństwa i uwielbieniem brutalnej siły. Z drugiej zaś strony — z jaskrawym zamachem na zasadnicze założenia gatunku. Co sądzić o tym wszystkim?*

*Przy pierwszym odruchu narzucają się słowa potępienia, ba, być może nawet oburzenia moralnego. Jest jednak w filmie Peckinpaha wątek, który wymaga szczególnej uwagi. Oto Pat Garrett, były bandyta i awanturnik, postanawia zostać szeryfem. Co się stało? Ruszyło go sumienie? Nagła przemiana moralna? Nic podobnego. Swoją decyzję Garrett wyjaśnia krótko, powiadając, że czasy się zmieniły. Nie ma już miejsca na rewolwerowców napadających na banki, którzy później zapijają się whisky i wydają pieniądze na dziewczyny. Rewolwerowiec to już anachronizm, zaczyna się czas wielkich właścicieli. Pistolet musi ustąpić miejsca pieniądzowi. Garrett to doskonale rozumie, więc zaciąga się pod sztandary prawa.*

*Wiadomo, że western to mitologiczna wersja historii Ameryki, a w każdym razie jej początków. Zresztą mit zawsze dotyczy początków. Peckinpah atakuje mitologię westernu mocniej niż jego formę. Miast pięknej opowieści, jak świat ładu i prawa rodzi się z walki dobra ze złem, widzimy, jak jedna epoka przekształca się w drugą. „Pat „Garrett i Billy Kid" obrazuje ten moment przejścia. Kończy się jedna epoka bezprawia, zaczyna się bezprawie innego typu. Billy Kid ma w pewnym momencie coś z Janosika, który postanawia bronić biednych i słabych przeciw bogatym i silnym, Garrett, strażnik prawa, przypomina z kolei płatnego mordercę. Wszakże to, co nagle dzieli tych dwóch ludzi, do niedawna jeszcze przyjaciół, to nie postawa moralna, czy stosunek do prawa, lecz stanowisko wobec historii. Kid trzyma się tego, co historycznie już anachroniczne, Garrett tego, co nabiera znaczenia. Między bohaterami leży granica epok.*

*Peckinpah demitologizuje cichą, głęboko utajoną pod płaszczykiem moralistyki historiozofię westernu. Jego własna historiozofia wcale nie jest sympatyczna, niekiedy wręcz odpychająca, na pewno przejaskrawiona w drugą stronę, z tym wszystkim jednak chyba bliższa prawdy.*

**JERZY NIECIKOWSKI**

# POLITYKA I ROMANTYCZNOŚĆ

Nowy film Bohdana Poręby „Jarosław Dąbrowski" obejmuje aż dwa wydarzenia historyczne, dotąd na ekranie zaniedbywane: powstanie styczniowe i Komunę Paryską, podobno w ogóle nieobecną w kinie francuskim. Zwłaszcza fakt, że w rozwijających się kontaktach z kinematografią radziecką znalazł się także wspólny film o powstaniu styczniowym i zarazem braterstwie sił postępowych obu narodów, świadczy o ich doniosłości i ożywiającym charakterze. Pierwsze ukazanie Komuny Paryskiej na pewno zainteresuje również Francuzów, choć autorzy ściśle trzymali się zasady, by pokazywać tylko to, co ma bezpośredni związek z polskim bohaterem, możliwie unikając nawet pozoru zajmowania się historią samej Francji.

Cel „Jarosława Dąbrowskiego" jest właściwie ten sam, co „Hubala": wydobyć z cienia autentyczną postać, umieścić w jej epoce, domagającej się dramatycznego wyboru — i tego wyboru bronić w przekonaniu, że był on ważny dla patriotycznej i romantycznej tradycji naszej współczesności. Bronić nie jak profesor uniwersytetu, przytaczając dokumenty i argumenty, lecz przede wszystkim jak artysta, który ma moc kreowania postaci i obrazu jej epoki.

Ale tym razem zadanie było dużo trudniejsze. Epoka powstania styczniowego i Komuny Paryskiej to, w sensie konfliktu racji politycznych, społecznych i moralnych, prawdziwy węzeł gordyjski w porównaniu z prostą sytuacją hitlerowskiego najazdu. Dąbrowski to pierwszoplanowa postać (naczelnik Warszawy) przygotowywanego powstania przeciw armii, której jest czynnym, zaprzysiężonym oficerem. Postępowi, rewolucyjni oficerowie rosyjscy chcą otworzyć bramy twierdz i wydać je powstańcom, to jest nieprzyjacielowi — tak to widzą nie tylko carscy generałowie i policjanci. To znacznie później historia przyznała rację tym tragicznym bohaterom. Wtedy trzeba było niezwykłej przenikliwości, aby zrozumieć, że dopóki carat ciemiężyć Polskę — ciemiężyć i Rosję, aby — z naszej strony — pod tym właśnie mundurem zobaczyć ideowego brata i sprzymierzeńca; niezwykłej odwagi, by te poglądy realizować; niezwykłego bohaterstwa, by za nie ginąć wśród powszechnego niezrozumienia, gorszego od przemocy.

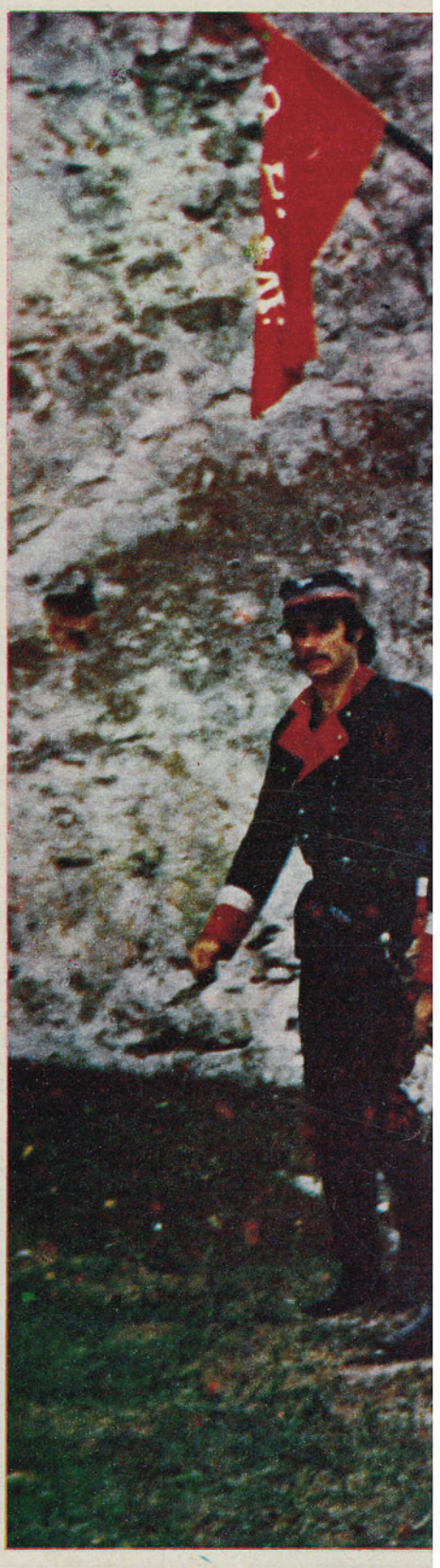
Jeśli Hubal działał wbrew buchalterom strat i zysków, widząc wartości im niedostępne, to Dąbrowski działa w imię wizji znacznie bardziej niedostępnej jego współczesnym; obce mu są doraźne korzyści i karłowata dyplomacja, w imię której posługuje do wodza Komuny generał Wołowski. „Cóż możemy jeszcze stracić?" — pyta go Dąbrowski, patrzący na świat z zupełnie innej wysokości; stamtąd beznadziejnie krwawiące barykady Paryża były zaczynem olbrzymich procesów społeczno-politycznych, o których ludziom uczciwym, ale niskiego lotu, nawet się nie śniło — a dziś, po stu latach, są one po prostu naszą rzeczywistością.

Hubal nie zdjął munduru, choć mógł — i to wystarczyło właściwie za wykład. Ale „Jarosław Dąbrowski" bardzo łatwo mógł się stać jeszcze jednym rzetelnym, słusznym, zimnym, nikogo naprawdę nie obchodzącym filmem publicystyczno-biograficznym. Nie stał się — i to jest największym zwycięstwem autorów.

Jedną z najlepszych scen jest scena mianowania Dąbrowskiego wodzem wojsk Komuny Paryskiej. W milczeniu wysłuchuje on słów uznania, a potem nagle, już jako wódz naczelny, klęka i składa głowę — przed ludem Paryża, w imieniu którego będzie walczył, przed sztandarem obcego dla siebie kraju, przed swoim losem i przeznaczeniem. Reżyser doskonale zna emocjonalną siłę tego ujęcia, bo w tym momencie przenosi akcję 9 lat wstecz, — i kiedy po wielu perypetiach bohater filmu znów znajduje się w Paryżu, powtarza (jedyna to powtórka) całą scenę nominacji, by tym razem do końca już doprowadzić dzieje Dąbrowskiego. Nikt nie informuje, że np. działo się to 5 maja 1871 roku, 18 dni przed śmiercią generała, 23 przed ostatecznym upadkiem Komuny, a tak byłoby niewątpliwie w poczciwie belferskim filmie historycznym. Ten znakomity gest, jego ekspresja i symboliczne znaczenie są ważniejsze od dat i objaśnień.

W ten właśnie sposób szary żywioł publicystyki historyczno-politycznej, paraliżujący tyle filmów, ustępuje żywiołowi liryki. Nie informacja i relacja, lecz sympatia i antypatia, nadzieja, szyderstwo, złość, gorycz i wzniosłość rządzą tym długim filmem.

Dąbrowski nie przypomina banalnych bohaterów historii. Młody, ale już zmęczony, gorzko trzeźwy w ocenie aktualnej rzeczywistości, jest zarazem człowiekiem niezłomnej wiary w bardziej przeczuwane niż sprecyzowane jutro, ciągle jednak zawieszonym między nadzieją i zawodem, chłodną analizą i gorącym pragnieniem. Poręba znalazł aktora, który nie mógłby po prostu zagrać postaci pomnikowej, znakomicie natomiast gra postać liryczną. Zygmunt Malanowicz ani na chwilę, od pierwszych słów wypowiedzianych jeszcze z pustego ekranu (to rzadko spotykane „wejście" od razu preferuje ekspresywne środki wyrazu) nie traci kontaktu emocjonalnego z widownią. Gra konsekwentnie przeciw schematom: nie jest spiskowcem, ani wodzem, ani zesłańcem — jest Jarosławem Dąbrowskim. Ma też w warszawskiej partii filmu („Jarosław Dąbrowski" skomponowany został z trzech wyraźnie rozgraniczonych, także stylistycznie, części: warszawskiej, rosyjskiej i paryskiej) doskonałego partnera: pułkownika Tuchołko (aktor radziecki Aleksander Kaliagin o kapitalnej technice gry i aparycji), niby ojcowski, przebiegły i przede wszystkim inteligentny, to wróg najbardziej niebezpieczny (choć podobno intencje scenariusza były inne). Pojedynek tych dwóch ludzi, tworzących między sobą świadomie fikcyjną rzeczywistość namowy i odmowy, groźby i ironii, podstępu i pseudonaiwności, podczas gdy obaj wiedzą prawdę — to



wśród niezliczonych przesłuchań jedno z najlepszych, jakie widziałem w kinie.

Małgorzata Potocka, grająca żonę Jarosława, Pelagię, miała niełatwe zadanie. W biografiach ekranowych bardzo rzadko bywa jakaś równowaga życia społecznego i osobistego głównego bohatera. Nie ma jej i w „Jarosławie Dąbrowskim", toteż filmowa Pelagia niewiele ma okazji w tym męskim filmie, aby przekonać, że Dąbrowski kochał i był kochany. W dodatku niektóre sceny tego właśnie wątku należą do najsłabszych. Ślub został zepsuty krótkotrwałym, ale zgrzytliwym błędem obsadowym: Henryk Bąk w epizodzie księdza jest nie do przyjęcia. Z kolei scena miłosna w Petersburgu, jedna jedyna ma naiw-

**JAROSŁAW DĄBROWSKI.** Reżyseria: Bohdan Poręba. Wykonawcy: Zygmunt Malanowicz, Małgorzata Potocka, Aleksander Kaliagin, Wiktor Awdiuszko, François Maistre, Władimir Iwaszow, Stefan Szmidt, Stanisław Niwiński i inni. Polska 1975.

nie dydaktyczną pointę. Mimo to Potocka stworzyła pewien typ polskiej dziewczyny, znany np. z czasów ostatniej wojny: nienawiść i agresywna pogarda dla wrogów łączą się w nim z bardzo kobiecym uwielbieniem dla obrońców ojczyzny. Jest to znów typ liryczny i chyba bardziej sama postać niż romans przydaje cennego ciepła dziejom Dąbrowskiego.

Wśród licznej obsady dominuje dobre aktorstwo, choć inaczej przecież grają aktorzy różnych szkół i narodowości. Ale i to jest urokiem filmu: Ozierow np. (zmarły niedawno Wiktor Awdiuszko) jest znakomicie rosyjski, a znów François Maistre jako cynicznie wyrachowany Thiers — francuski.

Przemyślnie skomponowana została widowiskowość z kameralnością (sporo zebrań, ale z dobrym dialogiem). Plenery Warszawy (niestety, stara Warszawa, nie z winy autorów, jest nie do odtworzenia mimo desperackich wysiłków scenografów), krajobrazy rosyjskie, malarska batalistyka i może zbyt patetyczne sceny zbiorowe z Paryża (również prawdziwego!), maszerujące wojsko i polowanie — nadają filmowi przestrzeń i siłę epiki, nigdy jednak nieobojętnej, bo nawet pozornie dygresyjna, efektowna scena żałoby po carewiczu, z biciem w dzwony i czarnymi flagami ukazuje zarówno potęgę caratu, jak i jego cmentarną perspektywę. Niemniej — może w obawie o poważny charakter filmu, pominięto obie ucieczki: Jarosława i Pelagii. Pierwsza jest niejasna, a pominięcie drugiej zawodzi nadzieje widzów, rozbudzone zapowiedzią „huzarskiego porwania". Szkoda, trochę przygody, a nawet sensacji byłoby tylko jedną więcej przyprawą.

Są też drobne niedopatrzenia: generał Bronisław Wołowski (nie udał się ten epizod Nowakowi) pojawia się nieznany i znikąd. Odnosi się wrażenie, że Andriej Potiebnia (Władimir Iwaszow — piękna, narysowana jedną kreską postać) zabija Lüdersa, gdy w rzeczywistości, i scenariuszu, oczywiście, tylko ciężko go zranił (Lüders żył jeszcze 12 lat).

Muzyka Wojciecha Kilara — jak zawsze znakomita.

Przypuszczalnie znów zaczną się spory o wizję historii w filmie Poręby, autora mającego odwagę własnych poglądów. Ale cokolwiek powiedzą uczeni w piśmie, jako twórca osiągnął on wiele: czasy (i jeden z fascynujących bohaterów naszej historii), będące niemal białą plamą w świadomości historycznej młodszych pokoleń, objawiły się na ekranie nie jako bryk do podręcznika, ale film dojrzały i ważki, wraz z „Hubalem" tworzący wyraźną, oryginalną całość, niemały wkład do sukcesów kina polskiego lat siedemdziesiątych.

**CEZARY WIŚNIEWSKI**

# WYSOKIE PROGI

**TRZCINA (Das Schilfrohr). Reżyseria: Joachim Kunert. Wykonawcy: Walfrieda Schmitt, Klaus-Peter Thiele, Petra Hinze i inni. NRD, 1974**

Statystycznie rzecz ujmując — tzw. tło jest w większości filmów co najmniej poprawne, a często stanowi główną ich zaletę. Od dawna już dokładnie wiadomo, co trzeba robić, aby sugestywnie odtworzyć epokę, obyczaje i tym podobne rzeczy, główną więc troską twórców są postacie, konflikty, dramaturgia, w tej bowiem sferze najłatwiej o niepowodzenia.

Bywa jednak i odwrotnie. Ciekawy film Joachima Kunerta „Trzcina", ekranizacja opowiadania Anny Seghers, rozgrywa się w końcowym okresie wojny i pierwszych latach powojennych na terenach dzisiejszej NRD. Fabuła jest niebanalna: historia miłosna, prowadzona z pozornym chłodem, a przecież pełna wewnętrznego napięcia, wzruszająca — i bardzo smutna. Opowieść o nie spełnionym uczuciu, motyw niewdzięczności, zawiedzionego zaufania i — co najbardziej interesujące — także społecznej nierówności skłania do wielu refleksji, tym bardziej że i były zbieg miałby niejedno na swą obronę. Oszczędna, dobra aktorsko, zostawiająca szerokie pole dla przemyśleń odbiorcy historia Marty (nieznana, ciekawa aktorsko Walfrieda Schmitt) i Kurta (Klaus-Peter Thiele) stanowi największy walor „Trzciny".

Ale ta właśnie historia jest świadomie potraktowana jako najważniejszy element obrazu społeczno-politycznego, a zatem wyrazistego, bardzo eksponowanego tła. I dopóki wieś (a tej prawie w „Trzcinie" nie opuszczamy) jest pod władzą hitlerowską, odczuwa się pełną jednorodność filmu, w którym sensacyjno-miłosna akcja wtopiona jest umiejętnie w dramatyczny obraz brunatnej rzeczywistości. Antyfaszysta jest zupełnie samotny, a przyczyną udzielenia mu pomocy jest tylko desperacki odruch sprzeciwu zrozpaczonej kobiety. Bezkrytyczna wiara w „cudowną broń", terror skutecznie działający aż do końca, perspektywa nieuchronnej klęski, śmierć i fanatyzm powracają w filmie Kunerta bez żadnych kompromisów. Gdyby autorzy do końca poszli tą drogą, „Trzcina" byłaby filmem pasjonującym wraz z wejściem akcji w lata 1945—47, najmniej znany okres dziejów naszego zachodniego sąsiada, ukazany niejako z pierwszej ręki.

Ale już scena przejścia frontu wygląda niepokojąco. Nie dlatego, że nieprawdziwa, wszak nie wszędzie musiała być bitwa, tylko że od razu wyczuwa się skrępowanie, chęć odejścia od problemów drażliwych. Kiedy jesteśmy w domu Emrichów, film pozostaje żywy, ciekawy obyczajowo i psychologicznie. Kiedy opuszczamy ściany tego domu wychodząc na wyzwoloną wioskową ulicę, dzieje się tam niewiele i jakby bez udziału ludzi, a kłopoty są jedynie z przesiedleńcami — poznawczo nader interesujący to motyw, dający pojęcie o możliwościach tematu. Tymczasem wiadomo, że dzisiejsza NRD była najpierw radziecką strefą okupacyjną, że startująca w skomplikowanych warunkach budowa pierwszych zrębów całkowicie nowego i całkowicie innego państwa niemieckiego przebiegała na pewno niebezkonfliktowo — a tego wszystkiego w „Trzcinie" po prostu nie ma. Film z obrazu społeczno-politycznego przekształca się w kameralny dramat miłosny, dobry i ciekawy, ale sprzeczny z założeniami konsekwentnie realizowanymi w pierwszej części.

A może to tylko zwiad kina NRD w trudną epokę drugiej połowy lat czterdziestych, trudną tam zupełnie inaczej niż u nas, ale równie fundamentalną dla dnia dzisiejszego? Prosty, a niełatwy to film, ani dla autorów, ani dla widzów, właśnie z powodu tła, które okazało się progiem niespodziewanie wysokim.

**CEZARY WIŚNIEWSKI**

# SAMOCHÓD — I CO DALEJ?

**DZIEWCZYNA I AUTO (Az autó). Reżyseria: Géza Böszörményi. Wykonawcy: Eva Rás, Jácint Juhász, Gilles Legris, Erzsi Pásztor i inni. Węgry, 1975**

„Dziewczyna i auto", lub — bardziej precyzyjnie — dziewczyna plus auto, to w naszej motoryzującej się gwałtownie części świata idealny temat na film obyczajowy, nie pozbawiony akcentów humorystycznych. Mój Boże, ile możliwości. Na przykład tak: brzydki Kopciuszek obdarowany przez los samochodowym spadkiem z zagranicy przeobraża się w kapryśną królewnę, przebierającą jak w ulęgałkach w kandydatach do Oldsmobile'a i ręki. Albo odwrotnie: ona biedna i prześliczna, zaś w kolejce do jej serca długi sznur samochodów; zatem Wartburg przed Trabantem, Skoda tuż za Fiatem, a na czele mały, gruby, łysy w jaskrawo-żółtym Rolls Roysie. Można też, jak u Homolków, w stylu rodzinnego zamieszania, kiedy jeszcze tak na pewno to nie wiadomo, czy samochód to wyznacznik prestiżu właścicieli, czy po prostu rzecz użytkowa.

Zresztą wachlarz filmowych opracowań tematu z samochodem jest bogaty jak pawi ogon. Samochód jako zmaterializowany wyraz osobowości właściciela, symbol jednostkowej wolności, jedyny przyjaciel, straszny wróg, przedmiot kultu, środek dopingujący męskie ambicje, etc., aż do uosobienia sił metafizycznych, jak w „Pojedynku na szosie" Spielberga. Kinowe funkcje samochodu to dziś już temat na dysertację doktorską. Łatwiej je skatalogować niż wymyśleć coś nowego, o czym się można przekonać oglądając węgierski film reżysera Gézy Böszörményi „Dziewczyna i auto". Obok brzydkiej dziewczyny i gbura-instruktora jazdy występuje tu autentyczna rajdowa maszyna Renault Gordini, pilotowana w partiach wyścigowo-akrobatycznych przez Gilles Legrisa, byłego kaskadera, właściciela znanego także w Polsce cyrku samochodowego.

Niestety, reżyser do końca nie zdecydował się, które z wymienionych motywów chciałby szczególnie wyeksponować. Stąd też w filmie znalazło się wszystkiego po trochu: bajeczka o brzydkim Kopciuszku, któremu z zagranicy przysyłają auto; perypetie z nauką jazdy i bałwochwalczym umiłowaniem samochodu przez instruktora; szeroka panorama obyczajowa i typowe sceny autorodeo w finale. Dużo nie znaczy dobrze. Czasem „wszystko" znaczy „nic".

**CZESŁAW DONDZIŁŁO**

Znawcy twórczości Buñuela pasjonują się tym, jakie wątki z „Dyskretnego uroku burżuazji" są kontynuacją bądź rozwinięciem określonych motywów z poprzednich filmów mistrza; sam Buñuel w jednym z wywiadów zwrócił uwagę, że wymowa i sens tego filmu odsłania się niemal w całości w tytule. A więc — ironicznie, acz nie bez śladu fascynacji o klasie, stanowiącej filar kapitalistycznego systemu politycznego i społecznego, o samym systemie i jego instytucjach. Ironicznie — i dowcipnie: „Dyskretny urok burżuazji" jest bowiem pamfletem, ale również wspaniałą, nowoczesną komedią w wielkim stylu.

Przypomniawszy te podstawowe informacje o zapóźnionym na naszych ekranach dziele, o którym wszyscy już wszystko czytali, a tytuł zdążył się przyjąć w potocznym języku jako klisza — spróbujmy jednak potraktować go jak film żywy, a nie coś w rodzaju artystycznej mrożonki, którą można zjeść ze smakiem, ale rozprawiać o niej trochę niezręcznie, nie tak, jak o potrawie prosto z patelni. Oczywiście, wszyscy wiedzą i o tym, że takie kulinarne porównanie jest tu mniej więcej na miejscu, bo obrzędy wokół jedzenia są nie najmniej ważnym elementem tego obrazu.

Pytanie pierwsze: kto to taki — w filmie Buñuela — burżuj? Cała socjeta z „Dyskretnego uroku burżuazji" jest konduity bardzo podejrzanej i na końcu ląduje w kryminale. Ktoś ważny wprawdzie ją stamtąd wyciąga, ale przecież nie dla szacowności owego grona, złożonego z handlarzy narkotyków i ich małżonek, które bardziej krają na eleganckie utrzymanki niż klasyczne burżujskie żony. Najważniejsza osobistość w tym towarzystwie pełni wprawdzie funkcję ambasadora południowoamerykańskiego państwa Miranda, ale w oczach widzów i bohaterów nie wygląda ten splendor zbyt serio. Przypuszczam, że burżuje mogli ten film oglądać z żywą satysfakcją, jak swego rodzaju kabaret: z kogoś się śmieją, ale nie z nich; tamci na scenie — to przecież nie oni.

Czy to znaczy, że Buñuel popełnił błąd? Ależ nie — po prostu jego wnioski są tak finezyjne, że zelżony może się nie zorientować w czym rzecz; sam Buñuel nie uważa przecież sportretowanej warstwy za zbyt rozgarniętą.

Cóż więc czyni burżuja? W świetle filmu Buñuela fakt posiadania pieniędzy i sposób, w jaki się je posiada; źródło, skąd pochodzą, jest bez znaczenia. Konkluzja wynikająca z filmu Buñuela,

# Homo burżuj

**DYSKRETNY UROK BURŻUAZJI (Le charme discret de la bourgeoisie). Reżyseria: Luis Buñuel. Wykonawcy: Fernando Rey, Delphine Seyrig, Paul Frankeur, Stèphane Audran i inni. Francja, 1972**

sformułowana, brzmiałaby mniej więcej tak: pieniądz z handlu narkotykami nie jest gorszy niż pieniądz z produkowania np. szelek; eo ipso, pieniądz z wytwarzania szelek nie jest lepszy niż pieniądz z handlu narkotykami. Nie jestem pewna, czy taka konstatacja ostałaby się wobec reguł logiki i rozważań o ekonomicznej i moralnej naturze pieniądza; film Buñuela nie jest jednak traktatem, lecz przewrotną i zjadliwą kpiną.

Nie mniej ważny jest sposób, w jaki się pieniądze posiada. W odróżnieniu od nuworyszów — prawdziwy burżuj przede wszystkim o pieniądzach nie mówi; ale też, w odróżnieniu od wielkiej arystokracji, ani na chwilę o nich nie zapomina. Z krępującym faktem, że pieniążki bohaterów pochodzą z handlu narkotykami, zapoznał nas Buñuel na początku, a potem bohaterowie, a w konsekwencji i on, nie wspominają już o tym ani słowem. Tym właśnie różnią się jego burżuje od pospolitych rzezimieszków, to czyni z nich prawdziwych bourgeois, którzy, wiadomo, w jakiś sposób robią swoje pieniądze, ale w towarzystwie interesuje ich co innego.

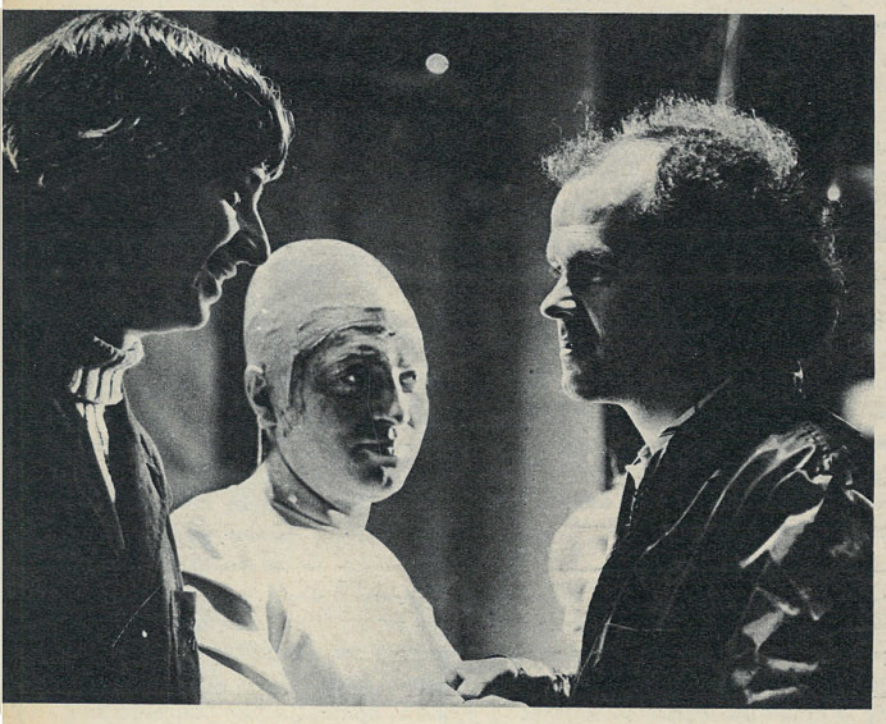
Mianowicie co? Wszystko, co można za owe pieniądze mieć lekko, łatwo i przyjemnie: piękne domy, wyszukane jadło, staranną obsługę; już w oderwaniu od pieniędzy, jakby posiadanie tych dóbr było zrozumiałe samo przez się. I znów — celebrowany jest sposób posiadania. Ceremonia picia Martini — właśnie tak, krojenia udźca jagnięcia tak a nie inaczej. Takie a nie inne słowa na powitanie i na pożegnanie, a szczególnie takie a nie inne uśmiechy. Od chwili wejścia w gościnne progi, czyli wkroczenia na scenę, do momentu wyjścia (z przerwami na nieprzewidziane wypadki) z oblicza panów i pań, zwłaszcza pań, nie schodzi uśmiech. Identyczny u każdej skurcz mięśni, jakby wmontowany w tej samej fabryce. Bo to są przede wszystkim ludzie d o b r z e w y c h o w a n i. Kiedy starsza siostra czyni panience wyrzuty, że się zalała, puściła pawia i miała brudne paznokcie, panna z oburzeniem protestuje: „nie miałam brudnych paznokci!" Wyrzygać się można, to jest fizjologia, tego dobrze wychowany człowiek nie zauważa; brudnych paznokci mieć nie wolno.

Buñuel nie poprzestaje, oczywiście, na tym, co jego bohaterowie mają w kieszeni i żołądku, równie ciekaw jest, co mają w głowie, a zwłaszcza w tzw. duszy. I dokonuje odkrycia kapitalnego, jedynego w swoim rodzaju. Otóż posiadają oni i wyobraźnię, i swego rodzaju potrzeby wyższe — ale fascynująco tandetne, w guście naszego najmodniejszego przeboju pt. „Córka grabarza". Z jaką uwagą słuchają biesiadnicy młodego komandosa z Kongo, który na rozkaz przełożonego opowiada swój najnowszy, wizyjno-koszmarny sen. I z jakim skupieniem słucha swego kolegi — wojsko...

Bo — o czym już wielokrotnie pisano — pamflet Buñuela ukazuje również instytucje opromienione owym dyskretnym urokiem, takie jak oddziały najemników czy policja. Obstawałabym jednak przy tym, że zajmuje się nimi Buñuel nie tyle dla nich samych, ile jako wykładnikami dopełniającymi obrazu pewnej mentalności. Tym, co Buñuela interesuje w tym filmie najbardziej — jest chyba jednak mentalność klasy.

A więc aż tak, według diagnozy Buñuela, podupadła i spsiała burżuazja, niegdyś odpychająca ale i na swój sposób wspaniała? Tak dziś wygląda nasz moralny przeciwnik? Jakoś głupio i smutno; jak powiedział któryś moralista — nawet w gębę nie ma komu dać. I w momencie, kiedy moglibyśmy dojść do takiej refleksji — Buñuel wpada na pomysł prawdziwie mistrzowski. W ostatniej scenie ucztujące towarzystwo pada ofiarą grupy terrorystów, dokonujących pogromu za pomocą pistoletów maszynowych (ależ skąd, nie zdradzam zakończenia, wstaną potem jakby nigdy nic). W chwili, gdy terroryści wtargnęli do pokoju, ambasador Mirandy z refleksem doprawdy imponującym spada pod stół. I kiedy nie ma już poza terrorystami żywej duszy, wysuwa spod stołu rękę i sięga po jedzonko. Na tle uzbrojonych bandytów — jakże bardzo ludzki. Homo burżuj, ale także zwyczajny homo.

**BOŻENA JANICKA**



# Przez dobre okulary

Tytuł nie jest cenzurką, lecz stwierdzeniem, że w filmie i po filmie Krzysztofa Kieślowskiego „Personel" lepiej widać.

Jest to film niedbałego, leniwego montażu, gdzie ujęcia ciągną się minutami, by raptem skrócić się w migawkowym obrazie. Wcale nie nużą, przeciwnie, absorbują uwagę.

Jest to film kręcony metodą dokumentu, chociaż to film fabularny. W kadr wchodzi nagle tubka mikrofonu, drga ręczna kamera, postać pół-znika z ekranu, pani scenograf mówi zza ekranu, a usta ma zamknięte. Nie traktuje się tych przypadków jak błędy. Wychodzą „Personelowi" na plus.

Aktorzy opowiadają jakieś historie ze swojego życia nie posuwające akcji do przodu, znęcają się nad językiem polskim: jest to nie mowa, lecz dukanie. Popatrują w kamerę, jakby była to kamera ukryta, a oni wiedząc o tym nie mogli się powstrzymać od zerkania. I chociaż nie są zawodowymi aktorami, są świetni: Włodzimierz Boruński, Tomasz Lengren, Juliusz Machulski, Tomasz Zygadło. I nie tylko oni są świetni. I to także „Personelowi" nie wadzi.

Jest w tym filmie jedynie początek, koniec jakby jest, ale niezupełnie, środek — czyli wypracowaniowe, literackie rozwinięcie — rozmyty w bocznych wątkach, w tworzeniu klimatu, w dowcipach sytuacyjnych. Mimo to (dzięki temu?) film jest zwarty i trudno z niego cokolwiek wyrzucać.

Warstwa dźwiękowa niezrozumiała bez obrazu, a obraz pusty bez dźwięku. Razem daje to po prostu film. Co jest głównym tematem filmu? Kieślowski, wydaje się przeprowadza filmową analizę terminu „sztuka", opisuje ją precyzyjnie, nie próbuje dyskursywizować. Kiedy się powie: sztuka to piękno — i powie się również: sztuka jest zaprzeczeniem zasady równości, jest zawiścią, znęcaniem się jednych nad drugimi, smrodem i potem, sztuka jest sztucznością z byle jakiej materii, fałszem nieprawdziwych klejnotów, będą to truizmy nieprzekonujące. Im będzie ich więcej, tym gorzej dla mówiącego.

Kieślowski „Personelem" takie truizmy mówi i nie są to truizmy. Film opowiada „co to jest sztuka" i mówi językiem nieprzekładalnym, choć zrozumiałym.

Obserwując jak występujący reżyserzy: Kieślowski, Królikiewicz, Zygadło, Wojciechowski łączą dokument z fabułą, jak znakomicie dają sobie radę bez literatury, wypada temu przyklasnąć, szerszą analizę zjawiska zostawiając do większego szkicu. „Personel" może być dowodem, że film powstaje nie na papierze, lecz na taśmie z celuloidu.

Ten wtręt jest konieczny, ponieważ jego warstwa fabularna może jednak skłaniać do analogii z literaturą. Z literacką wieloznacznością. W tej prostej historyjce o chłopaku przychodzącym do pracowni krawieckiej w teatrze operowym, o jego perypetiach związanych z wchodzeniem w dorosłe życie, o podziałach na lepszych i gorszych w ramach hierarchii krawieckiej i w płaszczyźnie poziomej: na artystów i technicznych — kryje się wiele komplikacji.

Można więc potraktować „Personel" jako opis świata od kuchni, jako metaforę — i powiązać z „Zaklętymi rewirami".

Można włączyć go do serii zamówionych przez TV filmów o tematyce produkcyjnej („Uszczelka", „Dyrektorzy") i czytać jako dokument społeczny poruszający ważne sprawy naszego życia dzisiejszego, z jego ważną problematyką stosunków międzyludzkich i miałką plotkarską watą opowieści o spikerkach i życiu aktorek i prezenterek.

Te warstwy są w „Personelu" i to może sprawić, że będzie on dyskutowany żarliwie, podobnie jak „Dyrektorzy" i notowany wysoko na giełdach krytycznych jak „Zaklęte rewiry". Wydaje się, że Kieślowskiemu udało się połączyć walory obu wymienionych tytułów.

**WALDEMAR CHOŁODOWSKI**

**PERSONEL. Reżyseria: Krzysztof Kieślowski. Wykonawcy: Juliusz Machulski, Michał Tarkowski, Włodzimierz Boruński, Tomasz Lengren, Tomasz Zygadło i inni. Produkcja: Zespół „TOR" dla TVP, 1976**

*Atrakcje to nie wszystko*

**Po artykułach Oskara Sobańskiego (Film, nr 50) i Cezarego Wiśniewskiego (nr 5) zastanawiamy się w dalszym ciągu nad tym, jak poprawić sytuację kin. Oto kolejna propozycja.**

# Małe kino: ale jakie?

O problemach upowszechniania mówi się wiele, nikt jednak — tak mi się wydaje — nie pisał do tej pory o kinach poszczególnych kategorii. A jest to podział bardzo istotny. Dlatego uważam, że Oskar Sobański wyszedł z dobrego punktu. Sądzę, że nie mniej interesujące byłyby artykuły o kinach zeroekranowych, czy I kategorii. Obraz byłby wówczas mniej dramatyczny, a wnioski — zupełnie inne, lecz równie istotne.

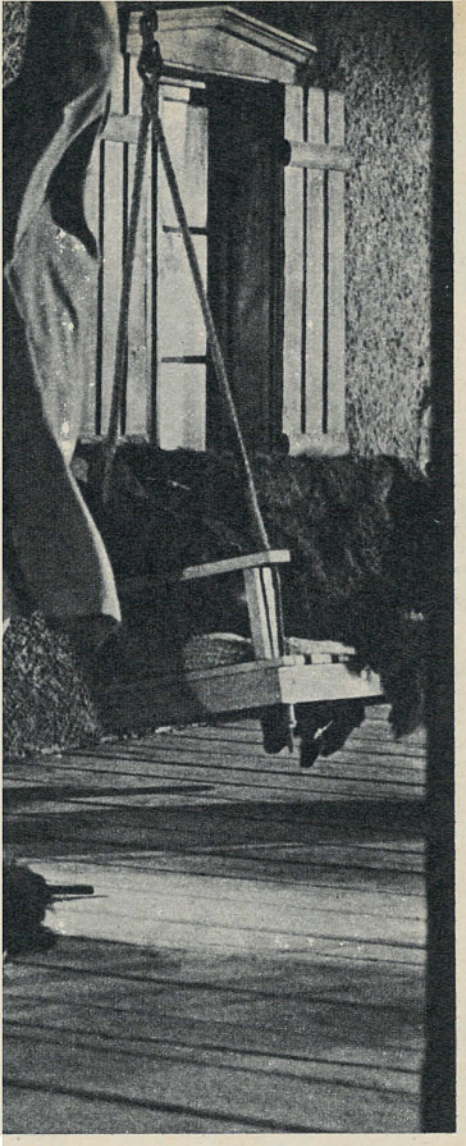
Z Sobańskim zgadzam się również w kwestiach zasadniczych: uważam, że chociaż kina tych kategorii traktuje się po macoszemu, są one jednak bardzo potrzebne. I dlatego należałoby się dobrze zastanowić nad tym, jak im pomóc.

Szukając odpowiedzi, gdzie tkwią przyczyny znanego wszystkim stanu, analizowałem dane o działalności wszystkich kin państwowych w byłym województwie warszawskim. Myślę jednak, że wnioski, które tu przedstawię, można odnieść do całego kraju.

**KINA WG KATEGORII**

| | „0" | I | II | III | IV |
|---|---|---|---|---|---|
| Liczba widzów w kinie (tys.) | 200 | 175 | 59 | 13 | 6 |
| Liczba widzów na 1 seans | 210 | 164 | 98 | 47 | 44 |
| Liczba widzów na 1 miejsce | 442 | 393 | 200 | 79 | 40 |
| Liczba miejsc w kinie | 453 | 446 | 300 | 165 | 144 |
| Liczba seansów w kinie | 954 | 1065 | 600 | 277 | 133 |
| Stopień wykorzystania sali (%) | 40 | 36 | 18 | 7 | 4 |
| Stopień wykorzystania sali na seansach zorganizowanych (%) | 46 | 37 | 33 | 28 | 31 |

Co wynika z tego zestawienia? Jeśli przyjęlibyśmy, że głównym



„Pat Garrett i Billy Kid"

kryterium oceny pracy kina powinien być stopień wykorzystania obiektu i że od niego zależy w gruncie rzeczy wynik ekonomiczny, to doszlibyśmy do wniosku, że przyczyny nieszczęść kin niższej kategorii sprowadzają się do niskiej frekwencji, zbyt dużej liczby miejsc oraz za małej liczby seansów. Istniejący dotychczas stan zmieni się pod warunkiem, że zmieni się sytuacja w każdej z tych dziedzin.

## ZA MAŁO WIDZÓW

Frekwencja w kinie zależy od trzech podstawowych czynników: od repertuaru, liczby ludności mieszkającej w zasięgu oddziaływania kina, wreszcie od stanu technicznego obiektu. Nie mamy bezpośredniego wpływu tylko na drugi z czynników.

W zasadzie i teoretycznie — najmniej ograniczeń powinno być w kształtowaniu repertuaru. Sądzę, że w tej dziedzinie możemy zrobić najwięcej. Popełniane dotychczas błędy sprowadzają się w zasadzie do tego, że filmy atrakcyjne wprowadzamy na ekrany w zbyt małej liczbie kopii oraz sztywno przestrzegamy zasady, że filmy te powinny być wyświetlane kolejno w kinach zeroekranowych, I, II, III i IV kategorii. W efekcie te ostatnie otrzymują repertuar bardzo spóźniony, część filmów atrakcyjnych w ogóle do nich nie dociera, a stan techniczny kopii jest kiepski.

Należałoby więc przede wszystkim zmienić politykę w zakresie kopii. Filmy widowiskowe trzeba przygotowywać w większej liczbie egzemplarzy.

## ZA DUŻO MIEJSC W KINIE

Jeżeli chodzi o stan techniczny obiektów — tylko pozornie sprawa wiąże się wyłącznie z wielkością nakładów na remonty. Kina tej kategorii są zdecydowanie za duże. Trzeba pamiętać, że większość z nich znajduje się na wsi lub w miasteczkach. Wielkość tych obiektów wiąże się bardzo ściśle z ich stanem technicznym, od niej bowiem zależy w decydującym stopniu koszt remontu. Krzesło miękkie dla kina kosztuje obecnie 1200 zł. Popatrzmy na tę sprawę w skali całego kraju. Mamy w tej chwili ok. 1200 kin tych kategorii. Przyjmując, że średnio w takim kinie znajduje się 150 krzeseł, daje to w sumie 180 tys. miejsc. Gdybyśmy we wszystkich tych kinach chcieli dać miękkie fotele, a takiego standardu oczekują widzowie, to kosztowałyby one 216 mln zł. Gdyby te same kina miały po 100 miejsc, koszt ten zmniejszyłby się do 144 mln zł. Tym samym zyskalibyśmy środki na fotele dla dalszych 600 kin po 100 miejsc.

Pytanie jest więc bardzo konkretne: czy lepiej utrzymywać w małych miejscowościach mniej kin dużych, czy więcej małych? Nie sądzę, by trudno było udzielić prawidłowej odpowiedzi.

Uwagi te dotyczą zresztą nie tylko kin III i IV kategorii. Na podstawie przytoczonych danych można twierdzić, że również kina II kategorii są w wielu przypadkach za duże. Także i w tych obiektach zamraża się niepotrzebnie znaczne niekiedy środki, które można byłoby wykorzystać w innych miejscowościach.

## ZA MAŁO SEANSÓW

Statystyczne kino III kategorii daje tygodniowo 5 seansów. Nie ma powodów, by przypuszczać, że jest to liczba za mała i że chętni nie dostają się do kina. Przy takiej liczbie miejsc w tych kinach, jaką przedstawiliśmy wyżej oraz przy takim a nie innym repertuarze niewielkie jest niebezpieczeństwo, że w kasach zawisną tabliczki z napisem „bilety wyprzedane". Myślę, że mając atrakcyjny tytuł, kierownicy kin chętnie organizują dodatkowe seanse. Muszą oni przecież wykonywać plany finansowe. A zatem mała liczba seansów jest w jakimś stopniu skutkiem dużej liczby miejsc w kinach. Można więc przypuszczać, że mniejszą liczbę tych miejsc łatwo byłoby wyrównać (gdyby to było konieczne) większą liczbą seansów.

Sądzę, że konieczna jest zmiana strategii w tej dziedzinie. Dotychczas realizowaliśmy założenie: dużo miejsc — mało seansów. Myśląc o przyszłości, o kinach, które będziemy kiedyś budowali i kierowali nimi, trzeba ograniczyć liczbę miejsc, a zwiększyć liczbę seansów. To na pewno obniży koszty, zwiększy także atrakcyjność kina.

Z materiałów WZK jeszcze jeden zespół danych należałoby szczegółowo przeanalizować. Myślę o informacjach dotyczących zatrudnienia. Jeśli dodamy fundusz płac, fundusz bezosobowy i składki ZUS, otrzymamy koszty związane z zatrudnieniem określonej liczby pracowników. Oto zestawienie pokazujące je w odniesieniu do innych wielkości:

**KINA WG KATEGORII:**

| | „0" | I | II | III | IV |
|---|---|---|---|---|---|
| Na 1 zł kosztów zatrudnienia przypadało wpływów | 5,45 | 3,68 | 2,42 | 1,14 | 1,04 |
| Udział kosztów zatrudnienia w ogólnych kosztach | 20,8 | 28,9 | 41,1 | 55,3 | 66,1 |

Z zestawienia tego wynika, że w kinach najniższej kategorii zatrudnienie było relatywnie najwyższe. Jednocześnie płace w tych kinach były przed regulacją bardzo niskie. W konsekwencji pracownicy nie mogli być bardzo zainteresowani wynikami swej pracy, albo po prostu byli to ludzie o niskich kwalifikacjach i nawet przy dużych chęciach niewiele mogli zrobić.

Trzeba się więc zdecydować, czy w kinach tych — przy obecnej liczbie seansów — lepiej opierać się na pracownikach pełnozatrudnionych, czy też raczej szukać wyżej kwalifikowanych „półetatowców". Wydaje się, że najwłaściwszym rozwiązaniem — stosowało je wiele WZK — jest zatrudnianie w kinach na niepełnym etacie pracowników z innych placówek kulturalnych. Poza korzyściami ekonomicznymi stwarzałoby to trwałe przesłanki integracji tych placówek oraz mogłoby wpływać na stabilizację kadry w całej kulturze.

Moje propozycje są w istocie zbieżne z tym, co proponuje Sobański. Wydaje się, że zasadniczą przyczyną impasu, w jakim znalazły się małe placówki, jest to, że nie mamy do tej pory klarownej koncepcji kina dla małych miejscowości. Ciągle jeszcze nie wiemy, jaki to miałby być obiekt, ile osób powinno w nim pracować, jakie filmy należałoby w nim wyświetlać. Propozycje rozszerzenia programowej działalności tych kin są słuszne, trzeba sobie jednak zdawać sprawę, że te innowacje można będzie wprowadzić dopiero po uporządkowaniu spraw organizacyjnych i finansowych. Nie od takiej czy innej działalności typu klubowego zależy dalszy los tych kin.

Nie sądzę natomiast, by korzystne było przekształcanie jakichkolwiek kin w swego rodzaju domy kultury filmowej i zwalnianie ich z wszystkich powinności ekonomicznych. Sytuacja placówek kulturalno-oświatowych w małych miejscowościach nie jest bowiem lepsza niż położenie małych kin.

Myślę więc, że nie pozostaje nam nic innego, jak szukać racjonalnych rozwiązań w obrębie struktur już istniejących. Małe kina mogą być atrakcyjne i dla widzów, i dla przedsiębiorstw. Pierwszym trzeba zapewnić atrakcyjny repertuar. Przedsiębiorstwa muszą wypracować taki model kina, przy którym koszty związane z jego funkcjonowaniem i modernizacją nie byłyby większe ponad potrzebę. Oba te warunki można spełnić.

**MICHAŁ STRĄK**

*Frekwencja zależy od repertuaru*

„Był sobie drozd"

*Rozmowa „Filmu"*

# JUAN MANUEL TORRES: wybieram politykę

**Jest młodym reżyserem meksykańskim, ale szkołę filmową ukończył w Łodzi. Interesują go polityczne problemy środowisk młodzieżowych. Warto przypomnieć, że w ubiegłym roku przywiózł na seminarium DKF „Kwant", poświęcone literaturze i filmowi iberoamerykańskiemu, swój debiutancki obraz „Druga dziewiczość", który Akademia Filmowa Meksyku, uznała za najlepszy film meksykański 1974 roku.**

**● Obraz młodzieży meksykańskiej odmalowany w Pana filmie „Druga dziewiczość" nie napawa optymizmem...**

— Jest to pokolenie ukształtowane po 1968 roku, kiedy w starciu z policją zginęło kilkuset demonstrujących studentów. Doprowadziło to do załamania się ruchu kontestacyjnego. Przegrana pogłębiła stan frustracji.

**● Jaka jest sytuacja młodego twórcy w Meksyku?**

— W szkole filmowej studenci marzą o robieniu filmów politycznych i taki charakter mają szkolne etiudy. Po okresie pełnej swobody w czasie studiów, potykają się o mur producentów i cenzury. Przede wszystkim młody reżyser musi znaleźć producenta. Prywatny producent boi się ryzyka, najchętniej finansuje łzawe melodramaty i filmy kryminalne. Od kilku lat ambitne filmy powstają pod auspicjami państwowego przedsiębiorstwa filmowego. Tak realizowałem „Drugą dziewiczość". Następny film też chcę nakręcić pod państwowym szyldem. Przedstawiony scenariusz musi jednak zapowiadać rzecz, która ze względu na cenzurę nie będzie dotykała drażliwych problemów społecznych i politycznych. Istnieje obawa, że przy takim systemie rządząca w Meksyku partia polityczna zamierza wywierać wpływ na produkcję filmową. Prezydent Luis Echeverria Alvarez chciałby, żeby powstawały filmy o narodowych bohaterach, idealizujące indiańską przeszłość kraju. Dyrektorem państwowego przedsiębiorstwa jest brat prezydenta, aktor Rodolfo Echeverria Alvarez. W takiej sytuacji wolę robić filmy o młodzieży. Z kolei niektórzy prywatni producenci chętnie finansowaliby modne w tym środowisku filmy kontestatorskie, ale zraża ich nieustępliwe stanowisko cenzury.

**● „Druga dziewiczość" różni się stylem od oglądanych u nas filmów meksykańskich.**

— Niewątpliwie wpłynęły na mnie studia w Łodzi, kilkuletni kontakt z polską kulturą i polskim filmem. Sporo zawdzięczam przyjaźniom, zwłaszcza z Grzegorzem Królikiewiczem.

**● Istnieje pewne podobieństwo między Pana filmem a „Na wylot" Królikiewicza. W jednym i drugim przypadku proces uczłowieczenia bohatera następuje poprzez zbrodnię.**

— Mój bohater istotnie jest człowiekiem słabym, niezrównoważonym, zdesperowanym. Do pewnego momentu znał tylko uczucie miłości, dopiero pod koniec filmu poznaje nienawiść. Młody Jankes może sobie pozwolić na głoszenie miłości, młody Latynos znać musi również uczucie nienawiści. Mój film ze względu na cenzurę ma charakter paraboliczny. Mówi nie tylko o bierności młodzieży, ale i aktywnym procesie rodzenia się nienawiści. Inspirowały mnie, obok doświadczeń meksykańskich, także losy amerykańskiego Murzyna George'a Jacksona. Jeden z przywódców Black Power, zaczynał jako złodziejaszek. W ruchu kontestatorskim przeszedł wewnętrzną metamorfozę. Śmiertelnie chory pisał z więzienia, do którego wtrącono go na postawie sfingowanego oskarżenia, wspaniałe listy do Angeli Davis. Fragmenty tych listów, które w niektórych kręgach młodzieży — nie tylko meksykańskiej — są bestsellerem, czyta bohater mojego filmu w jednej z ważniejszych scen. Pewne krytyczne uwagi pod adresem meksykańskiego systemu społeczno-politycznego musiałem zakamuflować.

**● Uważa się Pan bardziej za artystę czy polityka?**

— W Ameryce Łacińskiej tych dwóch pojęć nie można oddzielić. Ale gdybym mógł wybierać, zostałbym politykiem. Bo sprawy polityki są najważniejsze. Posługuję się kamerą i piórem. Wydałem kilka książek, zbiory opowiadań, eseje, powieści, przetłumaczyłem kilka utworów polskich autorów. W filmie nie interesuje mnie ani tematyka folklorystyczna, ani historyczna, nie chciałbym też przemienić się w kronikarza modnych obyczajów. Pragnę zgłębiać psychikę meksykańskiej młodzieży. Proszę nie traktować zbyt dosłownie symbolicznych scen filmu. Zabójstwa w finale „Drugiej dziewiczości" mają metaforyczny charakter. Młodzież meksykańska szybko rozszyfrowała przesłanie filmu: nie ma wyzwolenia bez gwałtu. W sztuce Ameryki Łacińskiej bardzo często zabija się, żeby nie zabijać w rzeczywistości. To odróżnia filmy południowoamerykańskie od filmów europejskich, w których zbrodnia jest zabawą, nie narusza istniejącego status quo.

**Rozmawiał:**
**BOGDAN ZAGROBA**

**Mercedes Carreño i Juan Manuel Torres w DKF „Kwant"**
Fot. H. Kimak

# *Jennifer O'Neil*

*Oto młoda aktorka, z którą wiązać można duże nadzieje* — brzmi opinia branżowego „Variety" o 25-letniej bohaterce trzech jak dotychczas filmów. Zagrała dwie role komediowe, ale krytykom spodobała się bardziej jako aktorka dramatyczna w filmie Jacka Lee Thompsona „Reinkarnacja Petera Prouda". Wnosi na ekran świeżość i urodę, potrafi z banalnej sylwetki współczesnej dziewczyny uczynić postać niepokojąco enigmatyczna. Mówi: *Wymaga się ode mnie tylko wdzięku. Ale należę do pokolenia, które także myśli.*

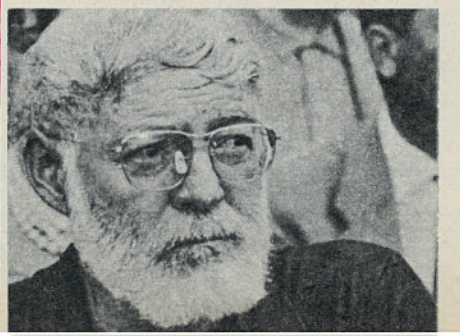
fot. Epoca

*Ivens o Hemingwayu*

# TRAGEDIA I CODZIENNOŚĆ WOJNY

Joris Ivens jest, obok Dżigi Wiertowa i Roberta Flaherty'ego, najznakomitszym dokumentalistą filmowym. Jego nazwisko stało się niemal legendarne, jako nazwisko człowieka przemierzającego glob ziemski i zawsze występującego po stronie tych, którzy bronią wolności.

Ernest Hemingway

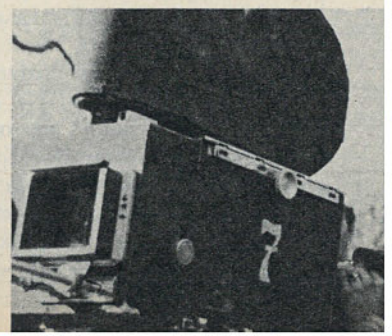


Jest Holendrem. Był już znany w epoce kina niemego. Miał 35 lat, gdy przyjął ofertę (amerykańskiej grupy „Contemporary Historians") zrealizowania filmu, który pozwoliłby Amerykanom zrozumieć sens walki hiszpańskich republikanów przeciwko frankistom. Od lutego 1937 roku przebywał w Hiszpanii. Filmował walki chłopskie, oblężony Madryt, wiece polityczne, działania na froncie.

Trwająca 55 minut „Ziemia hiszpańska" jest filmem, który się nie starzeje. Oto prawdziwe „cinéma-vérité", bo kino i prawda są dla Ivensa nierozłączne. „Ziemia hiszpańska" powróciła znów na francuskie ekrany.

— *Mój film* — mówi Ivens w wywiadzie dla „Le Monde" — *pozostał w dobrym i właściwym sensie tego słowa filmem zaangażowanym. To świadectwo walki z faszyzmem. Oto dlaczego jest w nim coś więcej niż w ówczesnych dokumentach i kronikach aktualności. Cieszę się, że ogląda go tak dużo młodzieży. Kiedy tylko mam chwilę czasu, idę do kina, aby obserwować reakcje publiczności. Można się wiele na*
*A więc „Ziemia hiszpańska" znów*
*Dotychczas można ją było zobaczy*
*ko na pokazach w Filmotece lub*
*bach. Bardzo mi zależało na wzr*
*niu filmu. Trudność polegała na pr*
*maczeniu i skróceniu komentarza*
*mingwaya. To była praca wymag*
*wiele rozwagi, należało bowiem*
*wać głos Hemingwaya, rytm jeg*
*mentarza, a jednocześnie zbytnio*
*eksponować ze szkodą dla obrazu*
*dzę jednak, że obrazy mówią sam*
*przecież, jak wiadomo, jestem fi*
*cem pamiętającym jeszcze dobrze*
*sy niemego kina.*

**Joris Ivens podczas realizacji filmu**



# AKTORSKI BILANS

**Inna Czurikowa występuje rzadko. W ciągu ośmiu lat zagrała tylko pięć ról: trzy w filmach Gleba Panfiłowa — „Trzeba przejść i przez ogień", „Początek" i „Proszę o głos", dwie na scenie moskiewskiego Teatru im. Komsomołu. Ale każda z jej kreacji witana była jako wydarzenie artystyczne. W wywiadzie dla dziennika „Komsomolskaja Prawda" aktorka mówi:**

— Często po spektaklu siedzę sama w garderobie, wokoło pustka — i sama nie wiem, jak grałam tego wieczora. Zastanawiam się, dlaczego jestem sama, dlaczego nikt nie podejdzie, nie porozmawia... Chociaż nie mogę skarżyć się na brak uwagi. Nie brak telefonów, ocen. Ale czasami potrzeba przyjaźni, a o nią trudno. Dopiero niedawno dowiedziałam się, że umarł Wieniamin Cygankow, jeden z moich ulubionych nauczycieli (kończyłam Szkołę im. Szczepkina przy Teatrze Małym). Wieniamin Iwanowicz był w młodości aktorem, potem reżyserem, kierował naszymi pierwszymi krokami. Uczył nas wnikliwej, nieustannej pracy, samoanalizy, stawiania sobie wymagań. I miał rzadką cechę: jeżeli nawet nie pozostawiał na tobie suchej nitki, nie miało się do niego żalu, nigdy nie poniżał. Nie wiem, jak mu się to udawało. Po prostu nas lubił. Czuję się teraz winna, jak zawsze, gdy ktoś bliski odszedł za szybko. Skończyłam szkołę — zaczęło się inne życie. Rzadko powracaliśmy do swoich nauczycieli. Brakowało czasu... Inny mój nauczyciel to Leonid Wołkow, także znany kiedyś aktor. Wiele korzystałam z jego bystrych uwag. Dziś, po latach pracy, widzę jasno, jak cenne były jego nauki, jak ważna jest racjonalna praca nad spektaklem, ekonomiczna gospodarka swoimi możliwościami. Anatolij Efros w książce „Próba — moja miłość", książce znakomitej, napisał żartobliwie: „Aktorzy to jakby żeńska połowa twórczej osobowości. Potrzebują zrozumienia i pieszczoty". Miałam szczęście do dobrych nauczycieli.

**● Podobno nie wspomina Pani z sentymentem swoich pierwszych ról...**

— Nieprawda. To zupełnie nie tak. Cieszyłam się i denerwowałam, kiedy trzeba było wyjść na scenę, choćby tylko na chwilę. Bardzo poważnie odnoszę się nawet do najmniejszej roli. Był to teatr dziecięcy ze znakomitą, żywo reagującą publicznością. Ale to także publiczność trudna. W czasie spektaklu dzieci rozmawiają, jedzą cukierki zdobyte szturmem w czasie przerw w bufetach. Jedno musi wyjść, dla drugiego już za późno na wyjście! I jeśli rok po roku gra się dwa, trzy spektakle dziennie występując jako Baba-Jaga, Zając czy jakiś inny zwierzak, a po nocach śni się inna scena, na której jest się może Joanną d'Arc — to rzeczywiście bywa trudno... Aktorzy grający w teatrach dziecięcych to prawdziwi rycerze sztuki, choć nielekko przychodzi im nosić tę rycerską tarczę. Pracowałam w teatrze dziecięcym trzy lata i jestem wdzięczna tej scenie za wszystko: za wymaganie solidności rzemiosła, za ciche radości, a także smutki.

**● Film „Początek" z Pani udziałem powstał w roku 1970, „Proszę o głos" dopiero teraz. A cztery lata dzielące te dwa filmy?**

— Zmarnowane. Gleb Panfiłow napisał scenariusz „Życie Joanny d'Arc". Była to opowieść o prostej dziewczynie wiejskiej, kochającej swoich rodaków i swoją ojczyznę. Jest jej ciężko, boi się, ale wie, że jeśli nie oswobodzi Orleanu, nikt inny tego nie dokona. To opowieść o prostych, uniwersalnych prawdach, aktualnych dopóki na ziemi żyją ludzie. Ludzie, którzy zdolni są dokonać rzeczy niemożliwej, jeżeli tylko wiedzą, w imię czego przychodzi im działać. I nie złamie ich żadna inkwizycja, nawet ogień stosu. „Powiadają, że serce jej nie spłonęło..." Przez te lata pracowałam z napięciem. Żyłam nadzieją, że zagram Joannę. Ale do zdjęć nie doszło, nikt nie obejrzał rezultatów mojej pracy. I dlatego mówię, że były to lata zmarnowane, chociaż osobiście skorzystałam wiele. Czas jest okrutny dla aktora, szczególnie dla aktorki.

**● Powróciła Pani do teatru. Czy to był szczęśliwy powrót?**

— Tak. W szczególnie trudnym dla mnie okresie zwrócił się do mnie główny reżyser Teatru im. Komsomołu, Mark Zacharow. Jestem mu wdzięczna, że pozwolił mi odnaleźć się na scenie po okresie przeciągającego się milczenia.

**● A Pani film „Proszę o głos", który wszedł właśnie na ekrany?**

— To była zupełnie odmienna dla mnie rola od dotychczasowych — Jelizawieta Uwarowa, przewodnicząca rady miejskiej. Grałam kobietę starszą ode mnie, przedstawicielkę innego pokolenia. Kobietę opanowaną, oddaną pracy, człowieka idei. Ta cecha była dla mnie najważniejsza w jej charakterze. Wydaje mi się, że w odchodzeniu od tego, co stało się już nam bliskie w poszukiwaniu nowego, z pozoru nawet przeciwstawnego memu charakterowi, kryje się jedna z najwspanialszych cech aktorskiego zawodu — odkrywanie świata, ludzi wokół siebie i wreszcie własnego miejsca w tym świecie.

„Początek"

„Trzeba przejść i przez ogień"

„Proszę o głos"

yć.
ije.
yl-
lu-
ie-
łu-
ie-
ąca
ho-
ko-
nie
Są-
bo
w-
za-

*Mógłbym wiele opowiedzieć o Hemingwayu. Był moim przyjacielem i wspaniałym człowiekiem. W latach wojny domowej w Hiszpanii przebywał głównie w Madrycie. Pracował jako korespondent agencji NANA (North American News Alliance). Po wyjeździe z Hiszpanii Dos Passosa, Hemingway pracował z nami, poznawał tajemnice kina. Był niezmiernie silny. Kiedy przyjechał na front, pomagał nam przenosić ogromne ciężary. Wiedział o wiele więcej od innych dziennikarzy. Bardzo szybko doszedł do wniosku, że ta wojna różni się od innych. Wyczuł to, ponieważ teorie nigdy go nie obchodziły. A poza tym przekonał się, że jego przyjaciele w Hiszpanii stoją po stronie republikanów.*

*Poprosiłem go o napisanie komentarza do „Ziemi hiszpańskiej". Napisał zbyt długi, prawie powieść. Był zły, gdy robiłem skróty czerwonym ołówkiem, aby zachować to, co najważniejsze. Później jednak przyznał mi rację. W pierwszej wersji filmu, pokazanej prezydentowi Rooseveltowi, komentarz wygłaszał Orson Welles. To było dobre, ale zbyt dobre. Głos aktora nie odpowiadał tym prawdziwym obrazom. O wiele lepszy dla autentyczności filmu był głos Hemingwaya.*

*Ale poza Hemingwayem byli wokół nas amerykańscy intelektualiści, którzy postanowili pokazać światu pierwszy film o walce republiki hiszpańskiej. Do roku 1937 bowiem wszystkie przekazy filmowe o wojnie hiszpańskiej były realizowane przez faszystów. Oto dlaczego udałem się wraz z operatorem Johnem Ferno i całą grupą na miejsce wydarzeń. Napisaliśmy scenariusz opowiadający o historii młodej republiki. Ale na miejscu, po przybyciu do Walencji, okazało się, że ten tekst nie będzie zbyt przydatny. Zamieszkaliśmy w wiosce Fuentenduena. Chłopi zajmowali się nawadnianiem swoich pól, gdy w odległości kilkudziesięciu kilometrów walczyli żołnierze republikańscy. Postanowiliśmy więc, że nasz film pokaże dwie płaszczyzny rzeczywistości: tragedię i codzienność.*

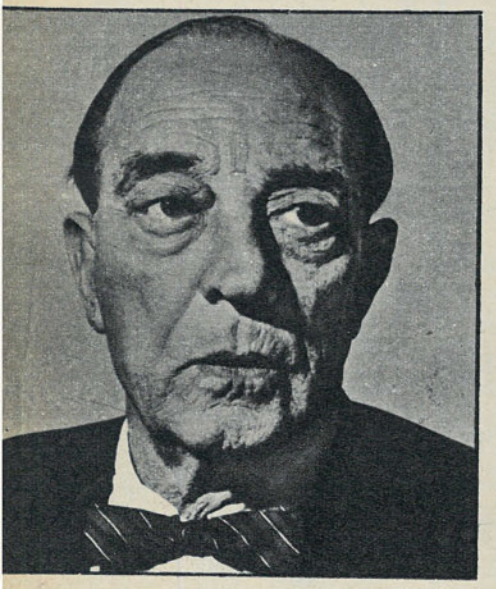
ierwsze lata" w 1947 r.

JANUSZ SKWARA

# Buster i koszmar cywilizacji

**Groteska amerykańska była w dziejach kina czymś niezwykłym, niepowtarzalnym.**

Wydała całą plejadę znakomitych komików, których główny rozwój twórczości przypadł na lata dwudzieste. Wtedy to na ekranach kin można było podziwiać kunszt aktorski Charlesa Chaplina, Bustera Keatona, Harolda Lloyda, Harry'ego Langdona i innych, mniej sprawnych, lecz także biegłych w uprawianiu swej sztuki. Tylko niewielu z nich przeżyło w kinie rewolucję dźwiękową. Komizm oparty na gagach sytuacyjnych stał się przeżytkiem. Pojawili się komicy gadatliwi, o prostym poczuciu dowcipu (Fernandel, Louis de Funès), którzy zaczęli rozśmieszać widzów swymi cechami fizycznymi (końską twarzą, korpulentną budową ciała) i humorem zaczerpniętym z lokali kabaretowych. Komizm spowszedniał. Jeśli dawniej był niemal filozofią i poezją, teraz odkrywał co najwyżej defekty naszego życia, zachowania w biurze i domu.

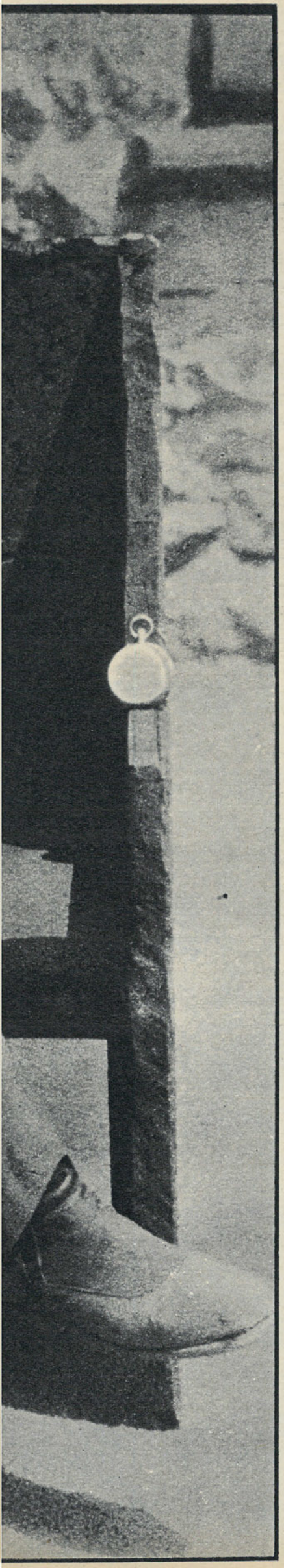


Buster Keaton w roku 1962...

## RÓŻNE STYLE KOMIZMU

Na pierwszy rzut oka amerykańska groteska zdaje się być jednolita, monolityczna. Gdy przyglądamy się przygodom Chaplina, Lloyda i Keatona, wyróżniamy przede wszystkim cechy wspólne. Każdy z wielkich komików ma zwykle do pokonania karkołomne przeszkody,

...i w roku 1923 („Miłosne gniazdko") ▶



„Człowiek, który kręci" (1928)

„Generał" (1926)

„Małżeństwo na złość" (1929)

„Człowiek, który kręci" (1928)

które mają wykazać ich spryt i sprawność. Komizm rodzi się tu z konfliktu jednostki i otoczenia, określony jest sytuacją, w jakiej znajduje się bohater. Różnica w koncepcji gry, kreowania osobowości na ekranie rodzi się dopiero z określonego zachowania, stosunku do tego, co każdy z nich musi przezwyciężyć.

Chaplina już na pierwszy rzut oka określa specyficzny ubiór: melonik, laseczka, podarte buty i rękawice. Pochodzenie rekwizytów było łatwe do rozszyfrowania. Sam powoływał się na tradycje Maxa Lindera. Tamten także prezentował podobne akcesoria stroju, ale odznaczały się u niego niezwykłą elegancją. I nic dziwnego: Linder kreował w swych filmach salonowego dandysa pełnego kultury i wdzięku, który popada w konflikt z wytwornym otoczeniem. Wydawało

ciąg dalszy na str. 22



# NIEOBOJĘTNA FOTOGRAFIA

Powrót do źródeł myśli filmowej coraz pełniej potwierdza tezę, że „niemal wszystko powiedziano przed nami". Ta pouczająca lekcja pokory wobec tradycji przydarzyła się filmologii po okresie nadmiernej wiary w cudowne panacea zaadaptowanej do potrzeb filmu semantyki czy teorii informacji; po epoce przeświadczenia, że nowa sytuacja kina jako sztuki wymaga odpowiedzi opartej o nowoczesny warsztat badawczy, gdzie przesłanki nagromadzone w przeszłości nie mogą okazać się przydatne. Tymczasem ponowna uważna lektura Kuleszowa i Eisensteina, Arnheima i Epsteina dowiodła, że nasze pytania były już pytaniami naszych poprzedników, zaś ich próby odpowiedzi bywają nierzadko zaskakująco współczesne.

Jedną z takich dużych niespodzianek okazują się pisma Waltera Benjamina, niemieckiego filozofa i teoretyka kultury, wznowione przeszło dwadzieścia lat po jego tragicznej śmierci, a udostępnione nam ostatnio przez Wydawnictwo Poznańskie w tomie „Twórca jako wytwórca". Benjamin nie jest, oczywiście, autorem zupełnie nieznanym filmologom, gdyż jego klasyczna rozprawka „Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej" została przed paru laty przedrukowana w „Kinie", a następnie w antologii „Estetyka i film". Jednakże dopiero w kontekście innych prac Benjamina, z których co najmniej trzy dalsze rzucają ciekawe światło na rolę fotografii i filmu w życiu społecznym i we współczesnej sztuce — zarysowuje się pełna koncepcja tego myśliciela. Nosi ona rysy zdumiewająco oryginalne i przenikliwe, a co jeszcze bardziej znamienne, nawiązuje do marksistowskiej teorii rozwoju społecznego, czyniąc z niej właśnie pasjonującą wykładnię szeregu procesów, dotąd wyjaśnianych li tylko w kategoriach estetycznych.

Punktem wyjścia dla Waltera Benjamina jest przełom w dziedzinie twórczości a także stylu myślenia jej odbiorców, wywołany przez fakt pojawienia się fotografii, jednego z rezultatów technicyzacji dzisiejszej sztuki. To już nie ewolucja — lecz rewolucja. Nowy rozdział w dziejach ekspresji twórczej polega, zdaniem Benjamina, na tym, iż zasadniczo zmieniły się relacje sztuki i rzeczywistości. Porównuje on dawne i dzisiejsze relacje uciekając się do niezwykle plastycznego przykładu — czynności czarownika i chirurga przystępujących do leczenia chorego. Pierwszy działa mocą swego irracjonalnego autorytetu, zachowując niezbędny dystans; drugi maksymalnie ów dystans skraca, operacyjnie wnikając w ciało. Obraz malarza — porównanego z czarownikiem — wprawdzie wydaje się „pełny", ale jego obiektywizm jest iluzoryczny. Wizja filmowca „chirurga" — na odwrót — pozornie rozbita na fragmenty, ma przecież odniesienia do całościowo pojętej rzeczywistości. Pozwala to m. in. Benjaminowi stwierdzić: „Przeto przedstawienie rzeczywistości w filmie ma dla dzisiejszego człowieka niepomiernie większą wagę, ponieważ właśnie dzięki temu dogłębnemu przeniknięciu aparaturą oddaje pozatechniczny aspekt rzeczywistości, jakiego od dzieła sztuki odbiorca ma prawo wymagać".

Jest to tylko początek odkrywczych spostrzeżeń Benjamina, który tak zaskakująco rozwiązał nurtujący dzisiejszych estetyków filmu problem „reprodukcji" i „kreacji" — dowodząc, także w innych szkicach, paradoksalnej tezy, iż właśnie wniknięcie okiem obiektywu w strumień rzeczywistości było aktem bliższym surrealistycznej wizji aniżeli dosłownemu naśladownictwu życia. Atutem filmu stał się jednakże jego organiczny związek z realnością, konieczność jej analizowania, wpatrywania się w nią; „opanowywania" jej za pomocą mozaikowych układów. Tu nowa sztuka objawiła wielką szansę pozaartystyczną: zmusiła do określenia własnego stosunku do świata odkrywanego przez kamerę. Nie używając samych słów „moralność kamery", Benjamin w istocie mówi o tym, powołując się na przykłady mistyfikatorskiej drogi komercyjnej fotografii i filmu, uprawiających formułę „życie jest piękne", z drugiej strony zaś akcentując np. znaczenie rozwiązań kinematografii radzieckiej, która nieprzypadkowo zwróciła obiektyw w stronę człowieka — szukając prawdy procesów społecznych.

Refleksje Waltera Benjamina cechuje niezwykła subtelność wywodów. Konkluzje, które z konieczności wyraziście tu wybiłem, w samych szkicach rysują się daleko cieniej, wsparte bogactwem wnikliwych obserwacji i uwag, tak bardzo odbiegających niekiedy od sposobu pisania o sztuce współczesnej czy samym filmie. Sądzę, że zajmująca lekcja, jaką jest zetknięcie się po latach z pismami Benjamina, nie sprowadza się tylko do konkretnych pomysłów i rozwiązań sensu stricto filmologicznych. Wagę jej upartywałbym raczej w odpowiedzialnym, tyleż ideologicznym co estetycznym stylu myślenia autora, jaki dziś okazuje się niezwykle na czasie.

**WOJCIECH WIERZEWSKI**

Walter Benjamin: „Twórca jako wytwórca", Wydawnictwo Poznańskie 1975, str. 330

*Opozycja szkół*

Tamara Makarowa i Innokientij Smoktunowski

*Mistrzowie i uczniowie*

„Trzecią córkę" Siergieja Gierasimowa określić można jako film przede wszystkim aktorski. Długie sekwencje, w których pozornie nic się nie dzieje, są popisem znakomitych wykonawców. A także konfrontacją różnych szkół aktorskich.

# W POSZUKIWANIU WŁASNEJ PRAWDY

Stwierdzenie, że kino radzieckie dysponuje plejadą bardzo dobrych aktorów, brzmi jak truizm. Tak przecież było zawsze. Dziś mówi się podobnie o kinie amerykańskim (w którym najczęściej, jak to wykazuje praktyka, występują aktorzy angielscy). Nietrudno jednak dostrzec, na czym polega charakterystyczna różnica. Bardzo dobrzy aktorzy kina za Atlantykiem to wykonawcy bezwzględnie dominujący w swoich filmach. Jeżeli oglądamy film — dla przykładu — z Jackiem Nicholsonem, możemy być pewni, że nie przyćmi go żaden z partnerów. Co więcej, charakterystyczna osobowość Nicholsona określa rodzaj fabuły. Podporządkowany zostaje jej także styl narracji, ponieważ akurat Nicholson potrzebuje „ekranowej przestrzeni" dla należytego wygrania swoich leniwych, nieco zwolnionych reakcji. Ta dominacja jest pozostałością dawnego systemu gwiazd, kiedy to w hollywoodzkim filmie sławny aktor był zawsze najważniejszy. Jego nazwisko sprzedawało film. Oczywiście, zdarza się, że występują partnerzy równorzędni, bywa również i tak, że któryś z drugoplanowych aktorów nieoczekiwanie zabłyśnie. Krytycy amerykańscy mają w pogotowiu specjalny zwrot: „skradł" film — Nicholsonowi czy jakiejś innej wielkości. Zwrotu tego trudno byłoby użyć w recenzji z filmu radzieckiego. Tu bowiem niepisanym, ale oczywistym założeniem jest zasada zespołowości. Można więc oczekiwać, że w filmie radzieckim nie będzie wyraźnej różnicy między aktorem-protagonistą a wykonawcami dalszych ról, częściej też spotyka się niespodzianki w postaci błyskotliwego epizodu. Jest to konsekwencją mocnej tradycji teatralnej, tradycji wyrównanego zespołu, którego wzorem pozostał nadal MChAT Konstantego Stanisławskiego.

## FILM GWIAZD

Nie znaczy to, że kino radzieckie jest pozbawione gwiazd. Zawsze wyróżniały się nieprzeciętne, utalentowane jednostki. To naturalny porządek rzeczy. Rzadko jednak zyskiwały pozycję tak bezwzględnie dominującą, jak gwiazdy kina zachodniego. Kiedy ogląda się dziś filmy z Mikołajem Czerkasowem, odnosi się wrażenie, że wielki aktor musiał często naginać swoją osobowość do roli — nie odwrotnie. W kinie radzieckim obowiązuje do dziś model „aktora o tysiącu twarzach". Raz gra rolę przewodnią, innym razem pojawia się tylko na moment w mało znaczącym epizodzie. Widz niezbyt zorientowany w sekretach czołówkowych napisów może nawet przegapić wielkie nazwisko, choć zapewne nie umknie mu sama kreacja.

Jeżeli z tego punktu widzenia odczytamy czołówkę „Trzeciej córki", okaże się, że jest to właściwie film gwiazd. A więc Tamara Makarowa, jedna z czołowych aktorek lat trzydziestych i czterdziestych. Obok — sam Gierasimow, nie tylko reżyser, ale i aktor z tych samych lat. Wspólny ich występ jest tu szczególnie znaczący: oboje prowadzą w moskiewskiej szkole filmowej (WGIK) klasę aktorską. Są wychowawcami kilku pokoleń młodzieży, a ich koncepcja sztuki aktorskiej jest najbardziej reprezentatywna dla całego kina radzieckiego, choćby dlatego, że najczęściej realizowana. Przed laty wprowadzili na ekran liczny zespół swoich wychowanków w ekranizacji „Młodej Gwardii". Podobnym przedsięwzięciem był „Cichy Don", dzi-

siaj jest nim telewizyjna adaptacja „Czerwonego i czarnego", jutro zapewne — epicka „Młodość Piotra I". Gierasimow powiada, że jedną z podstawowych zasad ich szkoły jest „wżycie się" w kreowaną postać: — *Nigdy nie interesowałbym się aktorem, który jest tylko wykonawcą, pustym naczyniem oczekującym na wypełnienie.*

W „Trzeciej córce" sam pojawia się na ekranie zmieniony charakteryzacją, w peruce. Demonstruje wzorowy warsztat: każdy gest, spojrzenie czy intonacja określa plastycznie postać jego bohatera. Wszystko ma swoje znaczenie, swoją wagę, bo wynika z dokładnej wiedzy o przedstawianym charakterze. Jest to triumf metody analitycznej, aktorstwa w pełnym tego słowa znaczeniu intelektualnego. Podobnie Makarowa — stworzona przez nią postać nabiera pełni jakby z pewnej perspektywy, w drugiej części filmu, kiedy sama już nie występuje, ale staje się przedmiotem opowieści pewnej dziewczyny. Efekt wyliczony z prawdziwie matematyczną dokładnością.

## „CYGANECZKA" ZAMIAST HOPAKA

A naprzeciw tej pary mistrzów — uczniowie. Przede wszystkim Lubow Polechina w roli Oli. Metoda ta sama, bo podstawą gry jest znowu niezmiernie precyzyjna analiza postaci, pełnia wiedzy o charakterze. Ale także coś więcej, coś niełatwego do sprecyzowania — może po prostu świeżość młodości? Polechina nie potrzebuje charakteryzacji, bo w dużym stopniu gra samą siebie. Świadczą o tym drobne nawet zmiany wprowadzone w czasie realizacji, o których aktorka mówi w wywiadach: na przykład „hopak" w scenie tańca zastąpiony „cyganeczką", ponieważ tego właśnie tańca uczyła się jako dziewczyna. A jednak celem nie jest pełna identyfikacja z postacią. — *Ola jest trochę inna... Trzeba ją grać jakoś inaczej...* — to z zapisków Gierasimowa z rozmów z aktorką.

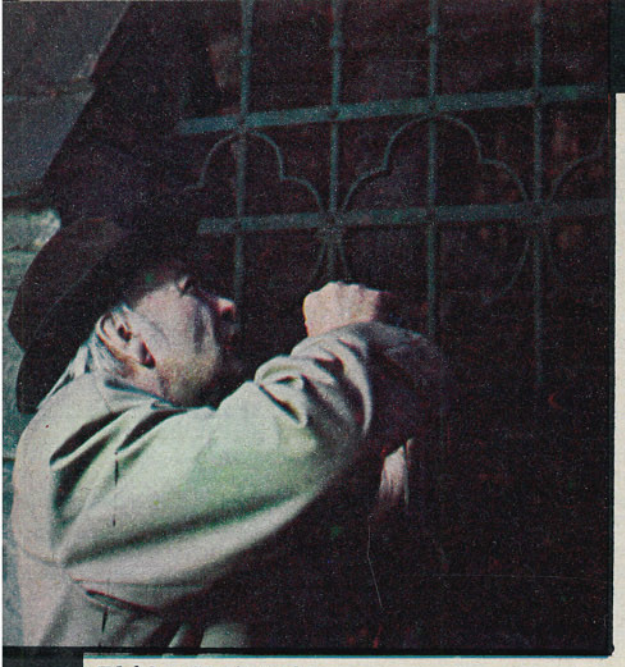
## TWARZ, MYŚLI, SERCE

Nie ma w tym filmie opozycji: nauczyciele — uczennica. Opozycja zarysowuje się jednak, kiedy na ekran wkracza Innokientij Smoktunowski. Chyba nie bez powodu nawet gra rolę oponenta w duecie z Gierasimowem. Nie trzeba zapominać, że „Trzecia córka" to dzieło bardzo osobiste, którego złożoność oddaje najlepiej rosyjskie określenie „tonkij", bogatsze w znaczenia od polskiego, metaforycznie użytego przymiotnika „cienki". Smoktunowski jest w dzisiejszym kinie radzieckim indywidualnością nie mieszczącą się w żadnej szkole. Podobnie Banionis, może także Sołonicyn, z pewnością — Inna Czurikowa. Przede wszystkim są to „nazwiska". Nie chodzi o popularność, ale o fakt, iż nazwisko określa specyficzną osobowość w taki sposób, jak w kinie amerykańskim nazwisko Paula Newmana czy Jacka Nicholsona. Przypadek w pewnym sensie skrajny reprezentował Wasilij Szukszyn, ponieważ wnosił na ekrany nie tylko własne pojmowanie aktorstwa, ale i własną biografię. Smoktunowski powiedział kiedyś (w wywiadzie dla „Filmu") o granych przez siebie postaciach, że chociaż tak różne, wszystkie *mają moją twarz, moje myśli, moje serce.* Uwaga o charakterze programowym: znaczy, iż w każdej charakteryzacji, w każdym wcieleniu aktor szuka przede wszystkim samego siebie. Tymczasem szkoła Gierasimowa i Makarowej wykorzystuje psychofizyczne cechy wykonawcy do stworzenia możliwie prawdziwego wizerunku, a więc postaci istniejącej niezależnie, jakby obok aktora. Różnica jest delikatna i w grze choćby Smoktunowskiego objawia się przede wszystkim większą spontanicznością. Jest żywiołem, ale żywiołem kontrolowanym.

Nie istnieje definicja aktorstwa nowoczesnego, chociaż intuicyjnie świadomi jesteśmy procesu nieustannych przeobrażeń stylu gry. Szkoła Gierasimowa wytrzymuje próbę ekranu tak samo dobrze, jak szkoła „wielkich indywidualistów"; na przykładzie filmu „Trzecia córka" można by nawet powiedzieć, że ta pierwsza lepiej, bowiem Smoktunowski gubi się trochę w grotesce. Mimo to zaryzykować można twierdzenie, że postawa reprezentowana przez Smoktunowskiego bliższa jest współczesnemu widzowi. Trzeba brać pod uwagę wpływ, jaki wywiera dziś powszechnie telewizja. W codziennym programie na równych prawach występują obok siebie aktorzy profesjonalni i „prawdziwi" ludzie. Telewizja sprawiła, że wszyscy jesteśmy aktorami. Rozmówcy z ulicy, skrępowani obecnością kamery i reflektorów „grają", ale nauczyliśmy się już oddzielać prawdę od fałszu. Dostrzegamy niepowtarzalną ludzką osobowość wbrew konwencji odświętnego ubrania czy maniery narzuconej przez realizatorów programu. I tę samą własną prawdę starają się odsłaniać dziś przed widzem najwrażliwsi z aktorów.

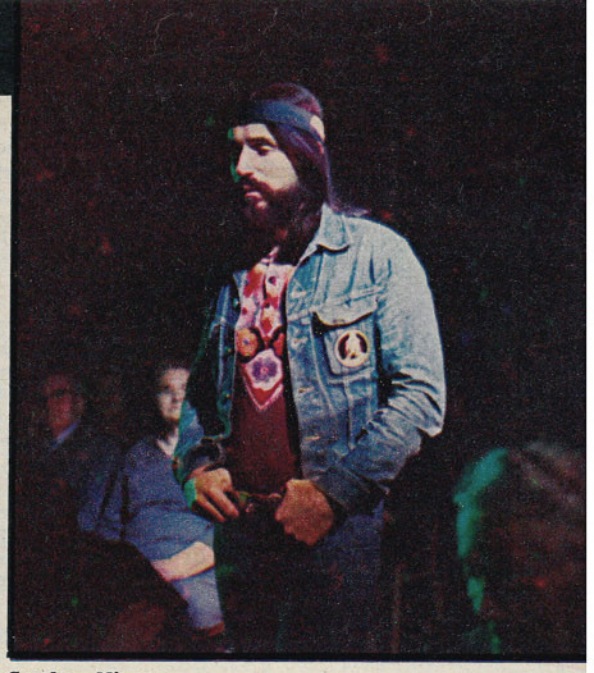
**ANDRZEJ KOŁODYŃSKI**

Lubow Polechina, Zurab Kipszydze, Siergiej Gierasimow, Innokientij Smoktunowski, Swietłana Smiechnowa i Łarisa Udowiczenko

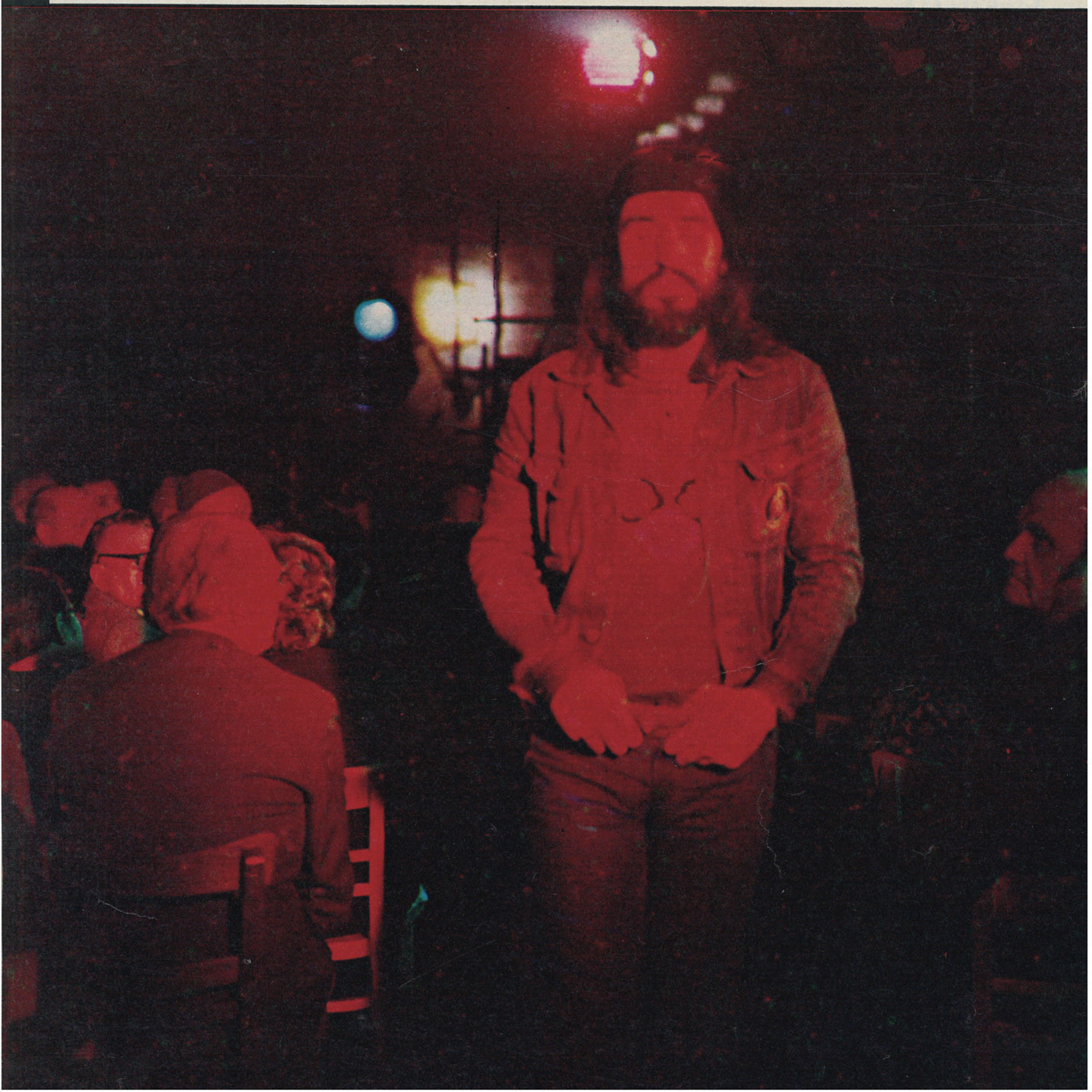


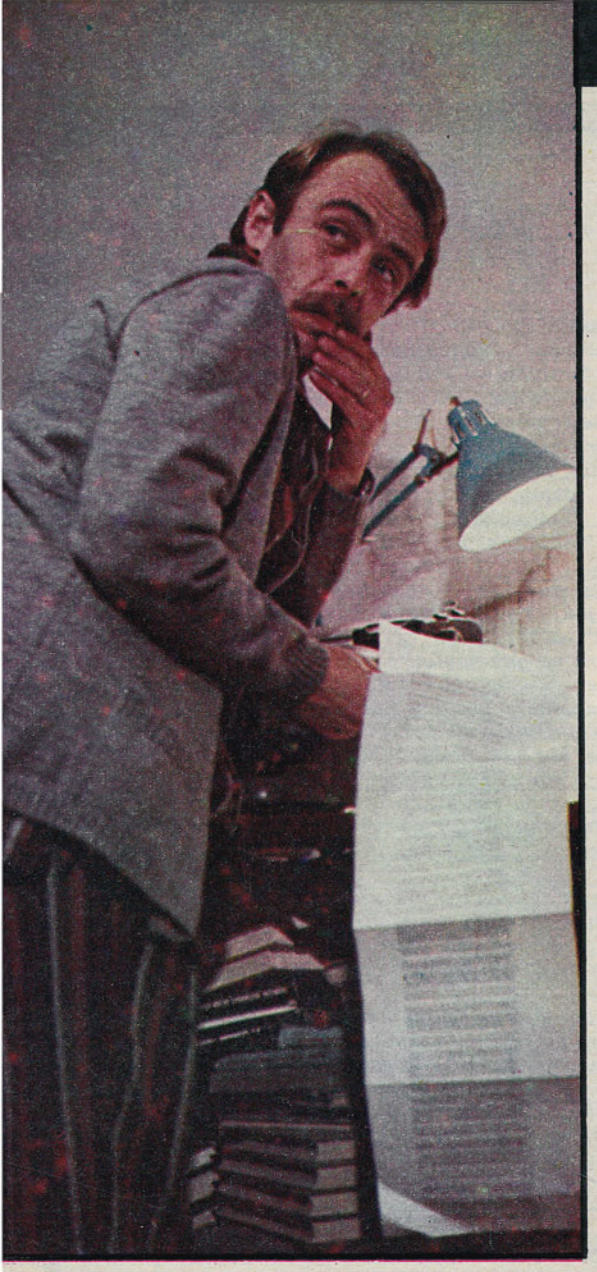
Zdzisław Mrożewski
Czesław Niemen

Orkiestra cygańska

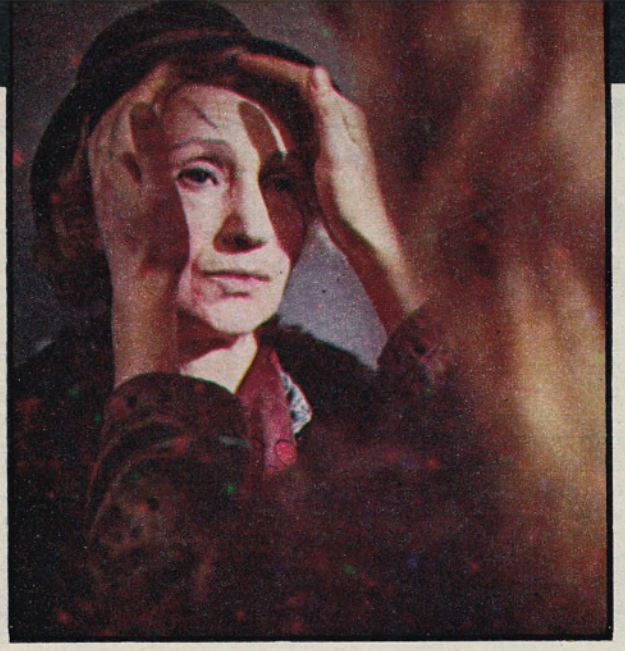


Czesław Niemen

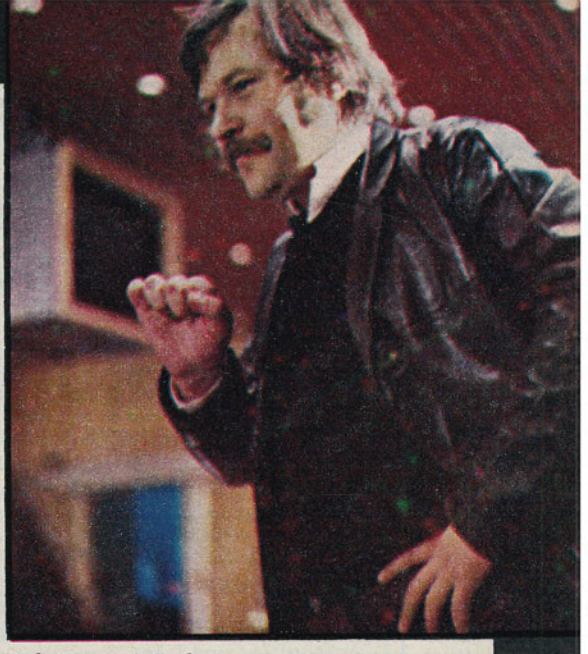




Stefan Szmidt



Ryszarda Hanin



Reż. Ryszard Czekała

Ryszarda Hanin

# ZOFIA

Wigilia — dzień bodaj najbardziej rodzinny, spędzany z bliskimi. Bohaterka filmu „Zofia" żyje wyobrażeniem tego wieczoru — strojnej choinki, uśmiechniętych twarzy córki, zięcia i wnuka, do których pojedzie ze swego Domu Starców. Rzeczywistość jednak będzie inna — młodych pochłaniają własne sprawy, nie mają czasu na ubieranie choinki i inne świąteczne ceremonie, właściwie nie jest im na rękę ta wizyta...

Film „Zofia" opowiada o ludziach na emeryturze, często samotnych, tęskniących do rodzinnego ciepła, ale i żyjących własnym życiem. Starość można przeżyć na wiele różnych sposobów; określonego wyboru dokona w końcu również pani Zofia.

Autorem scenariusza i reżyserem filmu „Zofia" jest Ryszard Czekała, twórca ciekawych filmów animowanych, próbujący sił w fabule. Zdjęcia Czesława Swirty, scenografia Romana Wołyńca, produkcją kieruje Zbigniew Tołłoczko. Tytułową rolę gra Ryszarda Hanin, poza nią występują Zdzisław Mrożewski, Jadwiga Chojnacka, Alicja Jachiewicz, Stefan Szmidt, Janusz Hejnowicz, Edward Rączkowski i Jerzy Nowak. Zdjęcia nakręcono w Krakowie, Warszawie i Wrocławiu, film powstaje w zespole „Kadr". (ed)

**Zdjęcia: ROMAN SUMIK**

# Drugie życie kina

## WSPÓŁCZESNE KRONIKI ZACHODNIEGO ŚWIATA

— to chyba jedyny nurt dostrzegalny gołym okiem w szeroko rozlanej rzece tematów podejmowanych przez Otto Premingera, amerykańskiego reżysera znanego widzom polskim raczej z dzieł marginalnych, jeśli nie liczyć wyjątku — znakomitej „Anatomii morderstwa".

Syn wiedeńskiego adwokata był u początków swej kariery asystentem wybitnego niemieckiego inscenizatora teatralnego, Maxa Reinhardta, potem dyrektorem różnych teatrów, wreszcie od roku 1932 — reżyserem filmowym. Po dojściu Hitlera do władzy opuścił Austrię i via Londyn przybył do Nowego Jorku. Pierwsze próby filmowe na gruncie amerykańskim nie przyniosły mu sławy, dopiero po roku 1944 wszedł w krąg twórców cenionych. Dla Europy „odkryli" go fanatyczni czciciele Hollywoodu z zespołu „Cahiers du Cinéma" — Jacques Rivette i Luc Moullet, poddając analizie warsztat reżyserski Premingera, kryjący dla nich uroki nie zawsze przez wszystkich dostrzegane.

W twórczości Premingera wyróżnia się na ogół dwa okresy: kameralny, do roku 1952 i epicki — w latach następnych. Wspomniane na wstępie „kroniki" to trzon drugiego okresu, w którym obok takich filmów jak western „Rzeka bez powrotu", kryminał „Anatomia morderstwa" oraz sensacyjny dramat obyczajowy „Człowiek ze złotym ramieniem", na czoło wysuwają się dramaty społeczno-polityczne: „Rada i przyzwolenie", „Kardynał" i ukończony ostatnio „Pąk róży". Tu również zaliczyć trzeba nową pozycję telewizyjnego Kina Interesujących Filmów — **SZYBKI ZMIERZCH** (Hurry Sundown, 1966), opowieść o konfliktach rasowych amerykańskiego Południa.

Punktem wyjścia dla scenarzystów filmu stała się rozlewna powieść Berta i Katyi Gildenów, pisana przez 14 lat, wieczorami, w Nowej Anglii, gdzie Bert był robotnikiem a Katya chowała mu dzieci. Preminger otrzymał powieść w rękopisie, w jej bohaterach dostrzegł pionierów ruchu, którego nasilenie przypadło na połowę lat sześćdziesiątych: w Los Angeles, w Chicago i w nowojorskim Harlemie toczyła się właśnie ostatnia walka o prawa obywatelskie dla czarnoskórych mieszkańców Ameryki.

Akcja filmu rozgrywa się w Georgii, tuż po zakończeniu II wojny światowej. Dwaj zdemobilizowani żołnierze — biały i czarny — wracają do swoich rodzin i dowiadują się, że tereny obejmujące m.in. ich farmy są wykupywane przez rozbudowującą się fabrykę konserw. Kiedy przeciwstawiają się temu przedsięwzięciu, agenci koncernu nie cofają się przed metodami gangsterskiego przymusu. W końcu jednak solidarność białych i czarnych farmerów zwycięża.

Realizacja „Szybkiego zmierzchu" nie była rzeczą łatwą. Preminger już dwukrotnie sięgał po problematykę murzyńską — w „Porgy i Bess" oraz „Czarnej Carmen" — ale były to adaptacje oper, co zakładało daleko idące skonwencjonalizowanie obrazów. Ponadto filmy te powstały w ateliers. Teraz Preminger pragnął kręcić w autentycznym miejscu akcji. Jednak realizacja t a k i e g o filmu w Georgii okazała się niemożliwa, ekipa osiadła więc w Luizjanie, w St. Gabriel's Prison Farm, nędznym miejscu położonym na uboczu cywilizacji. Tu także nie było łatwo. Obóz filmowców trzeba było otoczyć kordonem żołnierzy w celu zapewnienia bezpieczeństwa wszystkim członkom ekipy. Aktorzy murzyńscy, dyskryminowani w restauracjach, musieli jadać w swoich pokojach hotelowych. Pocałunki Jane Fondy z murzyńskim aktorem były szokiem dla okolicznych białych mieszkańców. Preminger stwierdził: „Ludzie mają zastrzeżenia do tego, co robię, ponieważ próbuję odkryć prawdę, a prawda w wielu wypadkach jest nieprzyjemna. Boją się tego".

Kłopoty te w zestawieniu z samym filmem mogą nas tylko dziwić. „Szybki zmierzch", podobnie jak inne utwory Premingera, jest „filmem z tezą", a więc raczej ilustracją konfliktów rozgrywających się w świecie dwuwymiarowym, wyraźnie — jak szachownica — podzielonym na pola białe i czarne. Premingera interesują bardziej pewne niezłomne postawy, a nie psychologia postaci, z jej bogactwem interpretacji rzeczywistości. Jest w tym coś z intencji brechtowskiego „teatru epickiego"...

Film Premingera przyjęto więc ze zniecierpliwieniem. Ukazane przez niego konflikty weszły już w tym okresie w stadium tak poważnej i bogatej w niuanse komplikacji społecznej, że trudno było traktować je inaczej, jak tylko uproszczoną ilustrację przeszłości.

Prawdziwie fascynujący film o problematyce antyrasistowskiej pojawił się kilka miesięcy później wraz z premierą dramatu kryminalnego Normana Jewisona „W upalną noc".

Teraz, po dziewięciu latach trafił on również do naszych kin, znaleźliśmy się więc przypadkowo w sytuacji tych widzów amerykańskich którzy filmy Premingera i Jewisona oglądali także niemal już jednocześnie. Słaba to satysfakcja. Mimo wszystko filmy, nawet te najlepsze, żyją przede wszystkim chwilą, w której powstają. I najlepiej oglądać je właśnie wtedy.

**LESZEK ARMATYS**

Faye Dunaway i Anthony Quinn

# Film krótki i okolice

## *Być w nurcie*

*Wyobraźcie sobie Państwo taką sytuację.*

*Przed kamery telewizyjne zostaje pozwany Wasz Przyjaciel, Ulubieniec Publiczności Czytającej, słynny Redaktor Tygodnika FKiO, czyli Arcitenens — do programu na ten przykład „Sam na sam". Dwa tygodnie przedtem lecą forszpany i takie różne zapowiedzi jak przed zaćmieniem słońca. Potem studio, dekoracje rozmaite, głównie na motywach Zodiaku i perforowanej taśmy, atmosfera pełna napięcia, są interlokutorzy i adwersarze, i adwokaci Strzelca, a także dwa tysiące osiemset siedemdziesiąt panienek przy telefonach, niby taka obsługa intelektualnego sztabu. Nasz telewidz z Rembertowa zapytuje:*

*— Skąd się wziął tytuł pańskiego organu — „Film krótki i okolice", przecież dużo lepiej by zabrzmiało powiedzmy — „Duże problemy małego filmu", albo coś w tym rodzaju, żeby był jakiś paradoks, znaczy się coś na przewylotkę.*

*Odpowiadam szczerze: kiedy powstała idea zorganizowania FKiO — byłem pod wrażeniem lektury przewodnika „Zielona Góra i okolice". Bardzo mi się podobał tytuł. Więc ukradłem.*

*Szmer akceptacji. Ten się nie obcyndala, wali prosto z mostu.*

*Nasz telewidz z Koziej Gotówki zapytuje:*

*— A w ogóle dlaczego pan się zajmuje krótkim metrażem, co pana w tej dziedzinie fascynuje?*

*Odpowiadam kokieteryjnie: wszystko, tak proszę pana, wszystko.*

*Znowu ten szmer akceptacji, żeby nie rzec — podziwu.*

*W tym momencie rzuca się na mnie adwersarz zatrudniony w tej sprawie na umowę-zlecenie:*

*— „Wszystko", proszę pana, to znaczy „nic". Nasz telewidz żąda, żeby pan sprecyzował.*

*Precyzuję. Z uśmiechem lisa wykutego w marmurze. Rozpracuję go na zimno, myślę sobie, i powiadam powtarzając — „wszystko" — z akcentem jadowitym na drugiej sylabie od końca. I dalej jeszcze myślę sobie: to, że jest krótki, że mały, że skromny, że przegrane są tu niewielkie, a sukcesy ulotne i leciutkie jak ważki. Mam jeszcze w pamięci swoje własne przegrane w ruletkę w Locarno cztery franki, więcej nie można było obstawiać, takie prawo w tym kasynie obowiązywało. Mam też w pamięci swoje małe sukcesy: zapłaciłem tylko pół mandatu, bom wytłumaczył panu milicjantowi, że tylko dwoma kołami czterokołowego pojazdu parkowałem w niedozwolonym miejscu.*

• • •

*Ładnie się zaczął nowy rok w krótkim filmie, przeszło tego dużo w AD 76 prawdopodobnie z poślizgu produkcyjnego 75, zresztą i tamten nie był zły. Starzy, młodzi, średni, trudno ich odróżnić — debiutantów łysych od mistrzów dopiero łysiejących; jakoś tak się wszystko ostatnio pomieszało, ktoś miał fart, ruszył z kopyta zaraz po szkole, teraz kręci filmy jak wieprzowinę w smoku, inny dobijał się debiutu przez lata długie, pierwszy film nie wyszedł, drugi się nie sprawdził, trzeci zachwycił albo i nie. Rzecz charakterystyczna: wchodzą do filmu wciąż nowi ludzie, ale jakoś tak dziwnie cicho, jakby po kryjomu. Gdzie te czasy, kiedy wszystko było podzielone w poprzek na generacje, a wzdłuż — na szkoły i kierunki; wystarczyło się przyssać do szkoły albo kierunku, albo generacji i wszystko było w porządku, co rok to jakieś „nowe kino polskie". W krótkim metrażu formowały się kadry do fabuły, fabuła te kadry chłonęła, często zresztą natychmiast wypluwając z niejaką obrzydliwością. Teraz nie ma porządku uchwalonego przez krytyków i uczonych w krytyce mężów. Nie widzi się, nie słyszy, nie czuje głosów pokoleń twórczych, ani żadnych deklaracji: ani na tak, ani na nie, czyli jak powiadał pewien mędrzec ani na in plus, ani też naprzeciwko czyli vice versa.*

*Tak niedawno przecież zaczynali Halor i Gębski, Kieślowski, Zygadło — wtedy była jeszcze chyba po raz ostatni mowa o „generacji dokumentalistów". Potem przestały się liczyć głosy pokoleń, Andrejew wszedł do talii osobno, jako Andrejew, Krzysztof Nowak jako Nowak — w dokumencie i w animacji prawie jednocześnie, błysnął Pałka, z ostatnich miesięcy wszedł na arenę Piotr Szulkin — niezłe „Narodziny" i znakomite „Dziewce z ciortem". Pięknie zadebiutował Juliusz Pakuła filmem „Obrazki na żywej skórze", w Bielsku-Białej rozpoczęła samodzielną pracę reżyserską współautorka filmu Marszałka „Ballada" — Halina Filek. Jej film ma tytuł „Plaster miodu". Objawiła się interesująca postać w WFO — Tadeusz Junak, jego pierwszy film „Szlakiem bezdomnych" dowodził umiejętności reżyserskich, drugi „Harmęże — Jan Staszak" — już talentu.*

*Jedno jest chyba prawie pewne: nie ma w tej chwili mody na modę, mody na kierunki, mody na trendy, mody na generacje więc i debiuty, i pierwsze drugie, i pierwsze trzecie filmy nie budzą, tak jak kiedyś dreszczyków emocji, zbiorowej egzaltacji typu teraźniejszo-przyszłościowego. Nikt w tej chwili nie jest wynoszony „na fali", ale — rzec można — tylko na własnym grzbiecie, liczy się indywidualność, własny styl, własne widzenie. To chyba nie jest źle, choć trudno, chyba trudniej niż kiedyś można dać się dziś zauważyć.*

• • •

*Telewidz z Warszawy zapytuje:*

*— Czy to prawda, że już się to panu wszystko znudziło?*

*— Nie, nieprawda, odpowiadam szczerze, z kokieterią i z przyzwyczajenia.*

Arcitenens

# Ojciec chrzestny część II

Nieopisany szał zachwytów widowni amerykańskiej dla „Ojca chrzestnego“ Francisa Forda Coppoli przypisuję wpływowi rosnącej anonimowości zbrodni w życiu społecznym USA. Związek tych dwóch faktów może się wydać odległy, wyjaśniam więc. „Zbieg z Alcatraz”, „Bullitt”, „Francuski łącznik”, „Taśmy prawdy”, „Rozmowa”, „Dzień Szakala” były rozsadnikami mitu o wszechwładnej przemocy, o zbrodni zorganizowanej kolektywnie, z komputerową precyzją i niemal bezosobowo. „Zbrodnia doskonała” stawała się tam rodzajem symfonii odegranej przez orkiestrę symfoniczną tak zgraną, że przestawało się w niej rozróżniać dyrygenta i solistów.

Ten styl narracji, dający „filmy niezmiernie filmowe”, jest w końcu logicznym odbiciem rzeczywistości. Czyż prezydenta wielkiego kraju nie zabito w biały dzień na oczach tysięcy ludzi bez zdekonspirowania do dziś mechanizmu spisku? Owszem, tak właśnie jest naprawdę, ale owe potężne siły przestępcze, ujawniające w filmach i w życiu złowrogą anonimowość, wywołują frustracje społeczne, wzmagają zbiorowy lęk, bo anonimowe jest zawsze groźniejsze.

Mario Puzo w „Ojcu chrzestnym” postąpił odwrotnie. Nie tuszował okrucieństwa zbrodni, ale jej zawodowcami uczynił „Rodzinę”, rządzoną obok praw świata przestępczego równocześnie znanymi, bogobojnymi prawami włoskiego życia rodzinnego. „Morderca też człowiek” — w takim kluczu zagrał Marlon Brando, wprowadzając pewien poczciwy porządek w przerażającą sarabandę gwałtu i mordu. I widz to z miejsca kupił.

Byłoby dziwne, gdyby tak wielki sukces nie skłonił Hollywoodu do kontynuacji. Tyle że takie „dalsze ciągi” przystrajano dawniej w tytuły dystansujące się nieco od oryginału. Tym razem Coppola gra w otwarte karty: żaden tam „Syn ojca chrzestnego“ (choć taki tytuł odpowiadałby treści), żaden „Powrót ojca chrzestnego“, po prostu „Ojciec chrzestny, część II“. Ale równocześnie stugębna reklama utrzymuje, że dawniejsze „dalsze ciągi” bywały tylko słabym odbiciem dziarskich oryginałów, gdy tym razem część II przyćmiła jakoby część I.

Prawdę mówiąc, reklama miała pewne dane dla swych superlatywów. Dane te szczególnie zachęcająco wypadną w druku. Po pierwsze część I była dość beztroskim opisem wyczynów „Rodziny”, pozbawionym komentarza. Nic podobnego w części II, która jest opisem krachu królestwa Corleone, krachu nie spowodowanego strzałami przeciwników ani interwencjami policji, ale rozkładem królestwa od wewnątrz wskutek stosowanych w nim metod. Natarczywa tendencja? Tak jest, ale interesująca i świadcząca o społecznych ambicjach reżysera.

Po wtóre, w części I Puzo i Coppola rozwijali temat w zupełnej izolacji od życia politycznego USA. Nie starali się wskazać, komu mafia jest na rękę, ani jak to możliwe, że funkcjonuje. Tu przeciwnie, pytania takie stawiane są od pierwszej sceny, pobożnej sceny komunii wnuka Don Vita, której patronuje nobliwy senator stanowy. Nobliwy aż do następnej sceny, w której handryczy się z Mike'iem, nową głową „Rodziny”, o udział dla siebie i swej partii w nielegalnych zyskach gangu. W zręcznej sekwencji pokazano przesłuchania senackiej komisji do badania działalności mafijnej i sposoby zmuszania niewygodnego senatora do milczenia. Nie brak również sekwencji kubańskiej o tym, jak dalece reżim Batisty przed rewolucją Fidela Castro trzymał się kosztem amerykańskich właścicieli sieci domów gry i domów publicznych.

Po trzecie wreszcie, konstrukcja filmu uchodzi za „ambitniejszą”. Akcja oscyluje ustawicznie między czasem teraźniejszym (koniec lat 50), a retrospekcjami w lata 1929, 1920, 1917 i nawet 1901. Wszystko po to, aby obok Mike'a Corleone, dziedzica władzy w „Rodzinie”, pokazać wczesną historię jego ojca, od dzieciństwa sycylijskiego po jego skromne nowojorskie początki jako trywialnego złodzieja dywanów. Naturalnie młodego Don Vita nie gra Marlon Brando, tylko naśladujący jego chrapliwą intonację Robert De Niro, bogatą mimiką przewyższający monotonnego nieco Al Pacino w roli Mike'a.

Jeśli jednak jest tak dobrze, to dlaczego część II nie wciąga jak jej poprzedniczka? W trzech i pół godzinach Coppola zawarł tym razem znacznie mniej dynamicznej akcji. Cała warstwa współczesna, dobre dwie trzecie filmu, to nie kończące się pasmo ustawicznych zdrad, wiarołomstw, przeniewierstw i podstępów. Linie napięć wcale nie układają się wzdłuż podziałów prawo — bezprawie, moralność — zbrodnia. Są to konflikty władzy wewnątrz świata przestępczego. Każdy serdeczny przyjaciel okazuje się knującym spisek draniem, choćby miał tyle osobistego uroku, co stary Lee Strassberg (twórca Actor's Studio, najgłośniejszej szkoły aktorskiej na świecie) w roli Rotha, żydowskiego antagonisty „Rodziny”. I ten kontredans śmiertelnych forteli zaczyna miejscami nudzić.

Nadużywając patetycznej muzyki Nino Roty (najlepszej w jej motywach „sycylijskich”) Coppola prowadzi mozolnie do konkluzji, którą jest końcowe ujęcie osamotnionego Mike'a. Cudem ocalił swą skórę, gdy jego stronnicy bądź oddali za niego życie, bądź na jego rozkaz zostali wymordowani, gdy ostatecznie porzuciła go wierząca w sprawiedliwość żona. Wokół Mike'a szumią jesienne drzewa i jest pusto.

Pewnie, oglądałem film Coppoli z niejakim zainteresowaniem. Mniejszym jednak niż pierwowzór. I mimo doliczonej do ceny biletu tendencji nie wiem do dziś: czy klęska Mike'a wzięła się stąd, że słynne prawa familijne stosował w stopniu niedostatecznym, czy też — że w nadmiernym?

**JERZY PŁAŻEWSKI**

*Złodziej dywanów* — **Robert De Niro**

**THE GODFATHER, PART II, reż. Francis Ford Coppola, USA**

Podczas charakteryzacji do roli w filmie „Zabawne zdarzenie w drodze na Forum" (1966)

# Buster

ciąg dalszy ze str. 15

się zatem, że Chaplin jest prostym zaprzeczeniem swego poprzednika. Skoro tamten był arystokratą, śmieszny melonik i podarte buty Charliego świadczyłyby o jego ubogim pochodzeniu. Określały człowieka żyjącego w nędzy, bez dachu nad głową, włóczącego się od jednej przygodnej znajomości do drugiej. Do filmu wkracza jednak filozofia. Chaplin nie tworzy „człowieka z ludu"; niepotrzebne byłyby mu wówczas salonowe rekwizyty. On je posiada, bo niegdyś mogło mu się nieźle powodzić, tylko okoliczności zdeklasowały go i zepchnęły na skraj nędzy. Bohater rozpaczliwie walczy, by zachować godność i powrócić do dawnego prosperity. To pierwsze mu się udaje, drugie jest niemożliwe. Dawną pozycję społeczną Charliego zniszczyła postępująca cywilizacja. Walka z nią jest niemożliwa, jak również powrót do dawnych, romantycznych ideałów. Bohater widzi tylko jedno wyjście z sytuacji: ucieczkę do natury, prostych związków z przyrodą. Jest to zadanie trudne, ale wykonalne. Ideą Charliego staje się „wieczna wędrówka", która jest poszukiwaniem spokojnego miejsca na kuli ziemskiej.

Konflikt pomiędzy dawną, sielską szczęśliwością a nadciągającą techniką i cywilizacją jest podstawowym tematem groteski amerykańskiej. Każdy z komików staje przed koniecznością jego rozwiązania. Każdy z nich czyni to na własny, oryginalny sposób. Chaplin, podobnie jak o wiele później Jacques Tati we Francji, przyjmuje postawę człowieka przeszłości, który nie chce zaakceptować dwudziestowiecznych przemian. Nie czuje potrzeby, skoro widzi śmieszne nieporadności postępującej techniki: auta jeżdżące jak żółwie i samolociki wznoszące się na wysokość kilkuset metrów. Harry Lloyd odnajdzie w tych pierwocinach zapowiedź świetnego rozwoju cywilizacji, dlatego ją akceptuje. Zresztą niewiele mu do szczęścia brakuje. Jest zwolennikiem prostego, nieskomplikowanego życia. Naiwny dobrobyt lat dwudziestych go zadowala, nie widać jeszcze w jego filmach przerażającej zapowiedzi Wielkiego Kryzysu i finansowego krachu. Jest przedsiębiorczy, młody, wysportowany, codzienne kłopoty pokonuje łatwo. Dopiero pojawienie się Langdona wprowadza pewien niepokój: nie wiadomo, co nas czeka za rok, za dwa. Najgorsze, że w razie katastrofy nie możemy się salwować ucieczką na „wyspy szczęśliwe". Langdon odchodzi więc w krainę marzeń, snów, staje się nostalgiczny i somnambuliczny.

Buster Keaton pojawia się w sytuacji, kiedy jakikolwiek odwrót od cywilizacji jest już niemożliwy. Próbuje nieustannych ucieczek, jak Chaplin i Langdon, ale wciąż powraca do punktu wyjścia. Chce żyć przykładnie, wzorem Lloyda, ale i jemu to się nie udaje. Naiwny dobrobyt przechodzi w koszmar egzystencji, który wyzywa człowieka na pojedynek. I Keaton to wyzwanie podejmuje. Z konieczności raczej niż z przekonania. Nie liczą się jednak intencje, lecz końcowy rezultat. A ten jest dla Bustera korzystny. Dawid pokonuje Goliata w sytuacji, kiedy inni widzą jedynie możliwość ucieczki, z naiwności nie zdając sobie sprawy, że w gruncie rzeczy czynem tym tylko odwlekają moment decydującej rozprawy.

## TRIUMF NAD MATERIĄ

Zygmunt Kałużyński trafnie swego czasu zauważył, że ze wszystkich starych komików najnowocześniejszy, najbardziej współczesny jest Buster Keaton. Raduje nas, bo odnosi triumf, podczas gdy inni śmieszą nas, bo im się nie udaje. Istotnie: trudno powiedzieć, że tylko Buster zdawał sobie sprawę z koszmaru cywilizacji i daremności ucieczki od niej. Flip i Flap, dla przykładu, także akceptują przemiany dwudziestego wieku. Nie decydują się jednak na żadną walkę. Z możliwości poddania się, zbierania cięgów, tworzą filozofię życia. Potrafią godzinami wnosić fortepian na górę, ale nigdy nie spełnią zamierzenia, nie postawią go gdzieś w kącie pokoju. Martwa materia nie poddaje się, wyczynia z nimi najrozmaitsze harce. Śmiejemy się z tego, dla wzbudzenia w nas wesołości nieudacznictwo wystarcza. Nie mamy czasu na refleksje, iż taka porażka bywa rzeczą żałosną; świadczy o braku przedsiębiorczości, sprytu, rozsądku. Obaj komicy lubią stawiać się w sytuacji Guliwera u olbrzymów, a więc kogoś, kto staje się przedmiotem zabawy, nie zaś jej podmiotem, wykonawcą. Jak Keaton właśnie, który nie poddaje się, walczy aż do ostatniego tchu. Jeśli ma być Guliwerem — to u liliputów: stara się ujarzmić żywioł techniki i cywilizacji.

Dla Bustera punkt wyjścia nigdy nie jest korzystny. Dostaje cięgi, przegrywa. Nie kapituluje jednak, oceniając sytuację na zimno, z wyrachowaniem. A jest się nad czym zastanawiać, kiedy ma się do czynienia z tysiącem policjantów, albo tabunem krów wyległych na ulicę. Pierwszym naturalnym odruchem jest ucieczka, ale ta nie likwiduje problemu. Wtedy Buster przechodzi do ataku, okiełznania żywiołu. Jest skupiony, napięty do ostatnich granic. Ani cienia uśmiechu: człowiek o kamiennej twarzy. Spróbujcie się jednak śmiać, gdy atakuje was stado krów albo gdy pierwszy raz w życiu prowadzicie lokomotywę. Ów spokojny wyraz twarzy Keatona wzbudzał zwykle kontrowersje. Cóż to bowiem za komik, który się nie śmieje razem z nami? On sam zbywał ten problem: „Często pytają mnie, czemu nigdy nie jestem pogodny, roześmiany. Czy człowiek w ogóle może się nie uśmiechać? Ja przecież także się śmieję, tylko do wewnątrz, co jest niewidoczne. Może to jest rodzaj antyśmiechu?"

Wydaje się jednak, że Buster podejmując walkę z otoczeniem nie zawsze ma czas i ochotę na śmiech. Jest bez reszty zajęty czynnościami, których nigdy dotychczas nie wykonywał. Wjeżdża parowozem na tyły wroga, choć zachowuje się tak jakby nigdy nie jechał pociągiem, cóż dopiero — był maszynistą. A jednak wykonuje zadanie bezbłędnie, przy okazji odzyskując nawet swą narzeczoną. Z równym powodzeniem daje sobie radę na statku. Jajecznicę smaży na patelni na pięćset osób, likwiduje przeciwnika pistoletem dziesięciokrotnie mniejszym od normalnego. Kiedy łowi w morzu na dalekiej, mroźnej północy, potrafi wyciągnąć wędką nie tylko ryby, lecz nawet... rybaka, według starego, grenlandzkiego przysłowia: „Na bezrybiu i Eskimos ryba". Pomaga mu w tym wszystkim przypadek? Ależ oczywiście! Akceptując cywilizację trzeba przyjmować ją ze wszystkimi naukowymi akcesoriami. Jakiż Heisenberg i Bohr uwierzy w klasyczny, nowatorski związek przyczynowo-skutkowy? Przypadek, prawdopodobieństwo są elementami współczesnej mechaniki. Oto co znaczy mieć głowę na karku!

Kiedy się ujarzmi technikę i cywilizację — dopiero wówczas można przejść do ironii i satyry. Maszynę najbardziej skomplikowaną da się opanować i podporządkować własnym celom. Zapomniał o tym Chaplin, kiedy karmiony śrubkami w „Dzisiejszych czasach" uciekał do nie istniejącej krainy szczęśliwości. Keaton jest od niego dojrzalszy o podstawowe kompendium wiedzy technicznej, które z powodzeniem stosuje. Gdy coś ośmiesza, to z pozycji człowieka wyrozumiałego, bywalca, który tego i owego doświadczył. Nie obywa się też bez chłostania filozofii przyjaciół-komików. Jeśli generał w wojnie secesyjnej krzyczy na widok zerwanego mostu: „Moim żołnierzom nie są potrzebne takie ceregiele, przejdą kiedy będą chcieli" — nie jest to jedynie satyra na głupotę dowódców wojskowych. Trzeba w tej scenie ujrzeć także krytykę romantycznej postawy życiowej, dalekiej od rozumienia dobrodziejstw cywilizacji i techniki. Keaton jest inny i dlatego myśląc poprawnie, odrzucając nierealną „ucieczkę do natury" odnosi sukces.

## GODNOŚĆ I TRAGIZM

O Chaplinie mówi się, że zachowuje godność ludzką w każdej sytuacji, dobrej czy złej. Z Keatonem bywa rozmaicie. Raz jest pod wozem, raz na wozie. To mierzi niektórych krytyków, którzy zarzucają mu, że nieraz gubi cechy zwykłego, normalnego człowieka. Zapomina się, że okrutne doświadczenia dwudziestego wieku coraz mniej przekonują nas do absolutnej czystości moralnej. Nie jesteśmy skłonni dzielić ludzi na zupełnie złych i zupełnie dobrych. W takim kontekście innej rangi nabiera zachowanie Bustera Keatona, jego wzloty i upadki. Jawi się on nam rzeczywiście jako „najnowocześniejszy, dawny komik" — nasz współczesny. Ogromną rolę odgrywa jego powściągliwość, dystans, rzeczowość. To dlatego Samuel Beckett postanowił, że w jego przerażającym filmie o człowieku, który ucieka przed własnym „ja" zagra zapomniany przez wszystkich, nieśmiertelny Buster Keaton.

W końcu, u diabła, nie mówmy tylko o łaskotaniu pod pachami. W dziesięciolecie śmierci Bustera Keatona powiedzmy sobie szczerze, że zarówno on jak i inni komicy nie zapraszali nas do kina po to, by proponować tylko dwie godziny przedniej rozrywki. Amerykańska groteska była czymś więcej, wyznaczała bowiem sens „doli człowieczej", jaka jest udziałem każdego z nas, obywatela dwudziestowiecznej cywilizacji. A że przy okazji mogliśmy się pośmiać, to — jak mawiał nieśmiertelny Kipling — zupełnie inna historia.

**JANUSZ SKWARA**

## MNIEJSZY SZUKA DUŻEGO

**POLSKA, 1975**

Reżyseria: KONRAD NAŁĘCKI. Scenariusz na podstawie powieści Wiktora Woroszylskiego: Wiktor Woroszylski i Konrad Nałęcki. Zdjęcia: Stefan Matyjaszkiewicz. Muzyka: Włodzimierz Korcz i Jerzy Matuszkiewicz. Scenografia: Jarosław Świtoniak i Bohdan Butenko. Kierownictwo produkcji: Stanisław Zylewicz. Wykonawcy: Robert Schmidt (Mniejszy), Magda Nałęcka (Filomena), Piotr Krawczyk (Trąbka), Tadeusz Drewnowski (Duży), Grzegorz Przybylski (Mietek), Anna Ciepielewska (matka), Wiesław Michnikowski (ojciec), Mieczysław Voit (Markuszewski), Henryk Bąk (sąsiad), Roman Kłosowski (ojciec Mietka) i inni. Produkcja: PRF „Zespoły Filmowe" — Zespół „Iluzjon". Barwny. Bez ograniczenia wieku. Czas wyświetlania: 93 min. Premiera w lutym br.

Film dla młodych widzów. Ekranizacja książki Wiktora Woroszylskiego, łącząca obrazy świata realnego (atelier, w którym powstaje film), świata literackiej fikcji (poszukiwanie brata, który uciekł z domu) i świata fantazji (animowane sekwencje projektowane przez Bohdana Butenkę).

## W KAŻDYM POKOJU DZIEWCZYNA

**CSRS, 1974**

Reżyseria: JAROSLAV BALÍK. Scenariusz: Jaroslav Balík i Jan Otčenášek. Zdjęcia: Jiří Macháně. Muzyka: Karel Mareš. Scenografia: Zbyněk Hloch. Wykonawcy: Ida Rapaičová (Vlasta), Antonie Hegerlíková (Anežka), Hana Maciuchová (Zuzana), Marta Vančurová (Soňa), Eva Svobodová (Kalvodová), Marie Rosúlková („generałowa"), Libuše Švormová (Lida), Eva Čeřovská (Ivanka), Libuše Geprtová (Jiřina), Jaroslav Satoranský Bém), Vladimir Brabec (Zbynék), Jaroslav Moučka (Vojta), Jan Teplý (Emil), Ferdinand Krúta (Hynšt) i inni. Produkcja: Filmové Studio Barrandow. Barwny. Dozwolony od 15 lat. Czas wyświetlania: 96 minut. Premiera w lutym br. Tytuł oryginalny: „V každém pokoji žena".

Film obyczajowy, przez pryzmat losów kilku mieszkanek hotelu dla pracujących w Pradze ukazujący rozmaite problemy nurtujące kobiety.

## NIEWINNI O BRUDNYCH RĘKACH

**FRANCJA — WŁOCHY — BERLIN ZACH., 1974**

Scenariusz na podstawie powieści Richarda Neely i reżyseria: CLAUDE CHABROL. Zdjęcia: Jean Rabier. Muzyka: Pierre Jansen. Scenografia: Guy Littaye. Wykonawcy: Rod Steiger (Louis), Romy Schneider (Julie), Paolo Giusti (Jeff), Jean Rochefort (Legal), François Maistre (Lamy), Pierre Santini (Villon), François Pernot (Thorent), Hans Christian Blech (sędzia), Serge Bento (dyrektor banku), Jürgen Doeres (młody człowiek), René Piget (mechanik), Dominique Zarch i Henri Attal (agenci) i inni. Produkcja: André Génoves — Les Films de la Boétie (Paryż) — Terra Filmkunst GmbH (Berlin Zach.) — Jupiter Generale Cinematografica (Rzym). Barwny, szerokoekranowy. Dozwolony od 18 lat. Czas wyświetlania: 122 minuty. Premiera w lutym br. Tytuł oryginalny: „Les innocents aux mains sales".

Kolejna antymieszczańska „krwawa opera" Chabrola. Skomplikowana intryga kryminalna w ramach klasycznego trójkąta małżeńskiego, z parą doskonałych aktorów w głównych rolach.

## ROMANS JAKICH WIELE

**WŁOCHY, 1974**

Reżyseria: MARIO MONICELLI. Scenariusz: Age, Scarpelli i Monicelli. Zdjęcia: Luigi Kuveiller. Muzyka: Enzo Jannacci. Wykonawcy: Ugo Tognazzi (Giulio Basletti), Ornella Muti (Vincenzina), Michele Placido (Giovanni Pizzullo) i inni. Produkcja: Capitolina Produzioni Cinematografiche. Barwny. Dozwolony od 18 lat. Czas wyświetlania: 100 min. Premiera w lutym br. Tytuł oryginalny: „Romanze popolare".

Konflikt mentalności „nowoczesnej" i „tradycyjnej": wykształcony robotnik, działacz związkowy, usiłuje w sposób nowoczesny i cywilizowany, ale wbrew naciskom otoczenia, rozwiązać małżeński konflikt spowodowany zdradą żony. Nagroda „Dawid Donatella" za scenariusz.

Magazyn ilustrowany FILM. Tygodnik. REDAKCJA: Puławska 61, 02-595 Warszawa Tel. centrala: 45-40-41 w. 112. RADA REDAKCYJNA: Maria Kornatowska, Jerzy Kossak, Alicja Kuczyńska, Marian Kuszewski, Czesław Petelski, Stanisław Stefański, Wojciech Wierzewski, Roman Wionczek, Wojciech Żukrowski. ZESPÓŁ REDAKCYJNY: Elżbieta Dolińska, Czesław Dondziłło, Bogumił Drozdowski, Bożena Janicka, Zbigniew Klaczyński (red. nacz.), Andrzej Kołodyński, Aleksander Ledóchowski, Maria Oleksiewicz, Jan Olszewski, Janusz Skwara (z-ca red. nacz.), Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Oskar Sobański, Tadeusz Sobolewski, Krystyna Szymańska, Wacław Świeżyński (sekr. red.), Jerzy Trafisz, Jerzy Wittek (z-ca red. nacz.), Bogdan Zagroba. OPRACOWANIE GRAFICZNE: Maciej Żbikowski. FOTOREPORTERZY: Roman Sumik, Jerzy Troszczyński. REDAKCJA TECHNICZNA: Iwona Kosiacka, Alina Wiślicka. REDAKCJA NIE ZWRACA rękopisów nie zamówionych oraz zastrzega sobie prawo ich skracania. WYDAWCA: Krajowe Wydawnictwo Czasopism RSW „Prasa-Książka-Ruch", Noakowskiego 14, 00-666 Warszawa, tel.: centrala 25-72-91 i 92. INFORMACJI O WARUNKACH PRENUMERATY udzielają oddziały RSW „Prasa-Książka-Ruch" oraz urzędy pocztowe. Cena prenumeraty rocznej wynosi 260 zł. Prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę, która jest o 50% droższa od prenumeraty krajowej, przyjmuje Biuro Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych RSW „Prasa-Książka-Ruch", Wronia 23, 00-958 Warszawa. SPRZEDAŻ EGZEMPLARZY zdezaktualizowanych na uprzednie pisemne zamówienie prowadzi Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw RSW „Prasa-Książka-Ruch", Towarowa 28, 00-839 Warszawa. DRUK: Zakłady Wklęsłodrukowe RSW „Prasa-Książka-Ruch", Okopowa 58/72, 01-042 Warszawa. ZDJĘCIA: H. Kimak, L. Sorell, R. Sumik, J. Troszczyński, CAF, Capitaline Produzioni Cinematografiche, Columbia, Filmove Studio Barrandov, Les Films de la Boétie, Jupiter Generale Cinematografica, Mafilm, Polfilm, PRF „Zespoły Filmowe", Terra Filmkunst G.mb.H., UPI, WFO, ZRF, arch. Zam. 57. J-5.

INDEKS: 35806

# Kinorama

## FAKTY

Siergiej Jutkiewicz nie wie co to odpoczynek: na ekrany wchodzi oczekiwany film „Majakowski śmieje się", w przygotowaniu — scenariusz „Lenin w Paryżu", pisany wspólnie z Jewgienijem Gabriłowiczem. Twórca pracuje także nad książką „Modele filmu politycznego"; część pierwsza będzie obszerną analizą kina politycznego na Zachodzie, druga, zatytułowana „Kino Majakowskiego" — wszechstronnym obrazem politycznych tendencji w filmie radzieckim.

★

Doroczne nagrody brytyjskiego miesięcznika „Films and Filming": „Zawód: reporter" Michelangelo Antonioniego za „najlepszą reżyserię i najpoważniejszy wkład artystyczny w sztukę filmową roku 1975"; „Tommy" Kena Russella — najlepszy film brytyjski, „Paszcza" Stevena Spielberga — najlepszy horror, „Bracie, odpal dychę" (Brother, Can You Spare a Dime) Philippe Mory — najlepszy dokument. Nagrodzono także kreacje Ann-Margret („Tommy") i Dustina Hoffmanna („Lenny"). Ken Russell otrzymał specjalną nagrodę za „prace o największej sile wyobraźni" („Tommy" i „Lisztomania"). Najgorsze filmy roku: „Śmieszna pani" (Funny Lady) Herberta Rossa i „The Rocky Horror Picture Show" Jima Sharmana.

★

Niespodzianka na liście przebojów: płyta ze starym (1937) nagraniem piosenki Laurela i Hardy'ego (Flipa i Flapa) z filmu „Droga na zachód" (Way Out West).

★

Francuski reżyser Roger Vadim ożenił się po raz piąty: kolejną towarzyszką życia (po Brigitte Bardot, Annette Stroyberg, Catherine Deneuve i Jane Fonda) jest wnuczka właściciela odlewni stali, Catherine Schneider **(oboje na zdjęciu).**

fot. Paris Match

## LUDZIE

# BARBRA STREISAND

Film Herberta Rossa „Śmieszna pani" (Funny Lady) nie odniósł w ubiegłym roku spodziewanego sukcesu, ale Barbra Streisand pozostaje wierna musicalowi: występuje teraz w uwspółcześnionej, muzycznej wersji filmu „Narodziny gwiazdy" (A Star Is Born) z 1937 roku.

fot. Columbia — L. Sorell

*Komu potrzebne są filmy, które nie dążą do wykrycia prawdy? Jeżeli nie można realizować filmu, w którym zawarta będzie prawda, nie należy realizować go w ogóle. Taki obraz jest niepotrzebny. Wszystkie środki dla prawdy. Żądaj tych możliwości i środków.*

**DŻIGA WIERTOW**

**Maria Schneider w „La baby-sitter"**

## PREMIERY

# KOPCIUSZEK W PUŁAPCE

Sensacyjnym dramatem „La Baby-sitter" René Clément potwierdził, że wśród reżyserów francuskich nie ma dziś sobie równych w budowaniu ekranowego napięcia. Chyba, że do czynnej działalności powróci Henri Clouzot, twórca „Ceny strachu"... Historia niepozornej dziewczyny, która dorabia wynajmując się na godziny jako opiekunka do dziecka, przekształca się w pasjonujące studium zagrożenia. Michèle zgłasza się wieczorem do samotnej willi, aby pilnować śpiącego chłopczyka. Instrukcje otrzymuje telefonicznie od rzekomej pani domu. Zbyt późno zaczyna się orientować, że dziecko, uśpione narkotykiem, zostało porwane i wraz z nią uwięzione w willi. Chłopiec jest synem milionera, plan kidnappingu ułożony został przy udziale przyjaciółki Michèle, początkującej aktorki Ann. Ofiarą spisku ma stać się właśnie Michèle, która pozostanie na miejscu przestępstwa po odebraniu okupu przez porywaczy. Chłopak jest przekonany, że to ona go porwała; w rzeczywistości była to Ann w ciemnej peruce i ucharakteryzowana na Michèle.

Mistrzostwo reżysera objawia się w precyzyjnym prowadzeniu kilku wątków skomplikowanej akcji. Michèle z wolna zdobywa zaufanie dziecka, podczas gdy porywacze zaczynają mordować się wzajemnie. Ale nie efektowne sceny morderstw czy płonących samochodów, których nie brak w dzisiejszym kinie, robią najsilniejsze wrażenie. Prawdziwego życia film nabiera dopiero wtedy, gdy na ekranie jest Maria Schneider grająca rolę Michèle. To prawdziwa rewelacja aktorska: pozornie nieefektowna, jakby przygaszona, samą swoją obecnością wywołuje fascynację. Gaśnie przy niej urodziwa, ale lalkowata Sydne Rome w roli Ann. Maria Schneider należy do tych „naturalnych" aktorek, których gra nie da się zanalizować. Clément zdaje sobie sprawę z magnetycznej siły jej osobowości chyba w większym stopniu niż Antonioni, w którego filmie „Zawód: reporter" była partnerką Jacka Nicholsona. Poświęca jej długie sekwencje wypełnione najzwyklejszymi czynnościami: Michèle przygotowuje śniadanie, pali papierosa, prowadzi samochód. Jej smutek pełen rezygnacji zawiera moralny osąd postępowania wszystkich wokół. I jeszcze jedna aktorska niespodzianka: mały John Whittington w roli porwanego chłopca, nad wiek poważny, ale nie mający w sobie nic z minoderii dziecięcej gwiazdy. Dzięki tym wykonawcom zapomina się o fikcyjności świata, w którym każdy szczegół podporządkowany jest przecież logice kryminalnej zagadki.

# MAŁŻEŃSTWO ROKU 1910

**Laura Antonelli i Michele Placido**
fot. Ciné-revue

— Mój Boże, jakże mogłam tak nisko upaść — zadaje sobie pytanie markiza w czasie miłosnych igraszek z szoferem na stogu siana.

Jak do tego doszło? Rzecz dzieje się w roku 1910. W noc poślubną markiz i markiza dowiadują się, że są rodzeństwem. Sytuacja kłopotliwa. Kazirodztwo? Moralność go zabrania, należałoby też zaraz iść do spowiedzi. A może wyznać prawdę? Ale w tym świecie nie zwykło się zdradzać sekretów. A więc należy utrzymać status quo: wstrzemięźliwość małżonka, dziewictwo żony. Pretekst rodzi się w czasie podróży poślubnej: ślubowanie czystości. Biskup zaciera ręce, dobre towarzystwo nieco się dziwi, ale podziwia ofiarę. Na pozór wszystko jest w porządku. Ale tylko na pozór. Bardzo szybko markiza przekonuje się, że działalność filantropijna nie wypełni jej życia. Cierpi na wapory, aż do dnia, gdy na stogu siana...

Film Luigi Comenciniego „Mój Boże, jakże mogłam tak nisko upaść" to sarkastyczna komedia obyczajowa, chłoszcząca bezlitośnie ludzi niewolniczo poddanych przesądom, hipokryzji i atmosferze literackich dzieł Gabriela D'Annunzio, który był zdolnym poetą, ale jako człowiek słynął z kabotynizmu i ekstrawagancji, fascynującej prostaczków.

*Można by zapytać* — pisze Jean de Baroncelli w „Le Monde" — *po cóż ewokować w roku 1975 styl charakterystyczny dla D'Annunzia. Otóż Comencini odpowiada, że kultura włoska nie wyswobodziła się spod wpływu D'Annunzia, że heroiczno-estetyczny patos autora „Triumfu śmierci" nie zniknął pod gruzami włoskiego faszyzmu. Moralista zawsze stoi na czatach. Comencini wykorzystał więc temat z belle époque dla nakreślenia krytyki pewnego środowiska intelektualnego i społecznego, którego bohaterka jest ofiarą, ale zarazem korzysta z jego dobrodziejstw.*

## KINEMATOGRAFIKA

**JAN MŁODOŻENIEC**

*Paco Rodriguez*
**Wielki dom**